Santiago Auserón

El ritmo perdido

El influjo negro en la canción española

ANAGRAMA
ARGUMENTOS

Índice

Portada
Prólogo a la tercera edición
1. Voces en lo oscuro
2. Filosofía o rocanrol
3. De un país perdido
4. El gato encerrado
5. Panteón de la rumba
6. Tango africano
7. El demonio majurí
8. Tras la celosía
9. El canto esclavo
10. Compás sin tierra
11. Expulsión de la semilla
12. La tierra del compás
13. La fiebre oscura
14. Personajes rítmicos
15. El negro a escena
16. Fantasmas en el verso
17. Luz que no alumbra
18. Collar de cuentas
Epílogo junto al río
Notas
Créditos

PRÓLOGO A LA TERCERA EDICIÓN

Las primeras ediciones de este libro alcanzaron un reconocimiento que me permitió difundir y debatir las ideas que contiene en universidades y centros culturales españoles, europeos y americanos. Durante los años transcurridos desde que vio la luz, ha dejado de ser una rareza la referencia al influjo negro en España y en Portugal, donde siglos atrás los dueños del poder económico, religioso y militar habían impuesto una idea falaz de la pureza de sangre. Investigaciones y producciones literarias o audiovisuales acerca de este asunto se suceden hoy con frecuencia creciente.

Aunque los estudiosos no han hecho más que empezar a desempolvar documentos, sopesar datos e interpretarlos con justeza, el logro de tales iniciativas consiste no tanto en haber desencadenado una nueva ola de interés por la huella musical africana –la cual, directa o indirecta, olvidada y renovada varias veces, resulta a fin de cuentas inapelable–, como en la revelación de la naturaleza profundamente mestiza de lo hispano. A partir de ella estamos en disposición de ensayar una mejor comprensión de la diversidad atávica de los pueblos peninsulares, así como la reconstrucción de nuestro vínculo con Latinoamérica, en un ámbito donde las sonoridades poéticas y musicales germinan con igual fuerza que la codicia y la violencia. Ojalá la reedición de este libro contribuya a aclarar la conexión entre ambas tareas.

He procurado nuevamente corregir imprecisiones, atendiendo al consejo de algunos amigos lectores. Si por un lado me esfuerzo en dar fundamento a la argumentación, cosa poco habitual para un músico popular de oficio, por otro me traiciona la memoria, cuando me permito confiar en ella, nublando ante los ojos el dato justo. Es el inconveniente de un libro que intenta alzarse desde lo vivido hace medio siglo hasta la necesidad de estudio. No es verdad que el intelecto sepa cuidarse del riesgo de la emoción. El saber no es distinto de la vida, una casa que se desmorona mientras se construye por el lado opuesto. Mi limitada experiencia de escritor me advierte que un libro no se termina nunca. Sea, que el lector nuevo siga ayudando a escribirlo.

SANTIAGO AUSERÓN,
febrero de 2020

1. VOCES EN LO OSCURO

Decía Aristóteles, hablando de la amistad: «El querer ser conocido parece ser un sentimiento egoísta motivado por el deseo de recibir algún bien, pero no de hacerlo, mientras que uno quiere conocer para obrar y amar.» Y remataba la frase más interesante de sus libros sobre la ética con una coletilla misteriosa: «Por esta razón, alabamos a los que continúan amando a sus muertos, pues conocen sin ser conocidos.»[1] No resulta evidente la necesidad de empezar un libro sobre música popular citando a los clásicos griegos, pero ruego al lector que confíe en que esa necesidad se ha de ir justificando a lo largo de estas páginas. Las ganas de conocer, más que de ser conocido, me incitan a escribir acerca de las canciones venidas de otro mundo. Me veo forzado sin embargo a hablar de mi experiencia personal por mantenerme atento a lo que hemos oído, cuyo sentido no hemos acabado de interpretar. Voy a enfrascarme en el libro de la amistad con los fantasmas sonoros que, siendo por naturaleza efímeros, quieren que los hagamos durar. Aparentemente no hay tiempo para demorarse en escuchar con atención las voces del pasado. Una parte importante de la historia del siglo XX ha quedado sin escribir –no precisamente por escasez de registros– y ya estamos metidos en una nueva transformación tecnológica que ha dejado obsoletos todos nuestros aparatos. A los más jóvenes les parece innecesario volver la vista atrás para tomar referencias, llevados por la pulsión del consumo que ha adquirido proporciones de descubrimiento sin salir de casa. Todo el planeta –y parte de la estratosfera aledaña– cabe en un útil electrónico de tamaño reducido. Los intelectuales apenas alcanzan a estructurar sus ideas ante el espectáculo de un mundo que por todas partes clama, destella y se desvanece como fuego de artificio. La era electrónica ha multiplicado al infinito la actividad de los fantasmas. Somos desconocidos para una multitud de muertos que nos cantan al oído. Justo sería intentar por nuestra parte conocerlos mejor, una seña de amistad entre iguales, por expresarlo en términos aristotélicos. Algo de reflexión parece indispensable para abordar ciertas cuestiones audiovisuales. Por mucho que necesitemos echar mano de los recuerdos personales, enseguida nos veremos llevados a investigar cada vez más lejos, porque las voces que suenan en nuestro interior hablan otra lengua, aunque a la vez resultan extrañamente familiares. Pronto quedará excusado el comienzo autobiográfico, en cuanto el lector se aperciba de que tiene en sus manos una suerte de

alterobiografía –con perdón–, es decir, un género de escritura que no solo nos compromete con la vida de los otros, sino que aspira a desvelar el procedimiento por el cual los otros habitan nuestro ámbito más propio. En adelante, cuando alguien se atreva a solicitar mi torpe firma, le preguntaré si quiere el autógrafo o prefiere el *alterógrafo*. En este libro nos ocuparemos sobre todo de recobrar la memoria sonora por medio de las canciones, dejando de lado otros grandes asuntos del lenguaje. Rozaremos de paso algunas interrogantes acerca de la memoria visual, privilegiada hasta la fecha por todas las *teorías*.2

Las primeras impresiones sonoras que recuerdo con nitidez están ligadas al cine. El habla y los cantos familiares se abrieron camino antes, como es lógico, pero mi oído consciente despertó bajo el estímulo del sonido eléctrico reproducido en la oscuridad de la sala de cine, un medio favorable para prestar atención fervorosa. Mi abuela materna, viuda de republicano fusilado, era empleada en el cine Dorado de Zaragoza. Gracias a eso yo entraba gratis por la puerta de atrás y con cuatro o cinco años veía películas para mayores. Cuando se apagaban las luces de la sala, mi abuela me sentaba con sigilo en la última fila. Antes de entrar, aguardaba impaciente a su lado, con la película empezada, atento a las voces que salían de la oscuridad entre el ir y venir de los acomodadores, oculto en un patio lleno de plantas, silencioso, umbrío y húmedo, del que emanaba un intenso olor a menta que era como un baño ritual de iniciación a lo prohibido. El sonido amplificado en la oscuridad me causó una impresión más duradera que las imágenes de la pantalla o el argumento de las películas. Supongo que los besos encendidos por el clímax de la orquesta me impresionaron también, igual que los tiroteos a discreción, pero lo que más me fascinaba era el estilo dramático de los diálogos, que luego procuraba imitar en los juegos, lo mismo que las canciones. Haciendo ruido con un «guitarrico», apoyando el pie sobre una silla minúscula, reproducía en casa las rancheras de las películas mexicanas, insistiendo en el mismo alarido hasta que recibía alguna perentoria indicación en contra.

En Zaragoza se suele hablar en voz alta, mis paisanos expresan deseos y emociones en un tono exaltado que para un niño o un recién llegado puede resultar incierto y amenazador, porque no es fácil detectar cuándo se pasa de la alegría al enfado. Quizá en las voces amplificadas del cine percibiera nuevos matices de expresión. En casa no solo se hablaba alto, sino que se cantaba a menudo a pleno pulmón. Mis padres se conocieron haciendo zarzuela como aficionados (hay recortes de prensa con una foto de mi padre caracterizado de Don Hilarión, en *La verbena de la Paloma*, con una morena y una rubia del brazo, dando ejemplo de carácter sociable). Cantaban boleros a dúo, mi madre entonaba muy bien y mi padre sabía canciones en inglés.

Era topógrafo en el aeródromo de la base americana. Estudió inglés por las noches para quedarse a trabajar en el club de soldados, ocupándose del bingo y de organizar fiestas. Trataba a menudo con músicos, siempre contaba cuando llevó a actuar al Dúo Dinámico.

Las canciones proporcionaron, si no las primeras impresiones sonoras memorables, las que mostraron mayor capacidad de sugestión, las más ricas en consecuencias posteriores. Mi conciencia fue despertando al mundo como envuelta por una especie de medio amniótico secundario hecho de canciones, que parecía querer atenuar con sombras acogedoras la violencia de la luz solar. En mi ciudad natal, el sol cae del cielo como una losa. Por las tardes se abre, inmenso lucernario al infinito. Por eso mis paisanos se consideran, más que ciudadanos de un viejo imperio, paseantes del vasto cosmos. Cuando regreso de vez en cuando a Zaragoza, lo primero que me indica que estoy en mi ciudad natal es la alegría algo excesiva de la luz. Debí de nacer enfadado, al parecer no dejaba de berrear y solo me dormía cuando mi tía abuela paterna, que había sido pianista y sonorizado escenas de cine mudo, me agitaba con movimientos de cámara rápida, entonando una melopea sincopada concebida por ella misma. Recuerdo vagamente algunos fragmentos de folclore campesino cosechados en torno a la mesa camilla: jotas de imágenes palpitantes surgidas a borbotones, cantadas como con ganas de dejar atrás un viejo espanto. Pero toda mi atención se volcó enseguida hacia la intriga de la canción urbana, española e internacional, que delataba la presencia jovial de un elemento extranjero.

Recientemente he leído, en los estudios sobre la tradición lírica española, que las canciones populares de la Edad Media se pusieron de moda en las cortes del Renacimiento. Los poetas del Siglo de Oro imitaron luego su estilo conciso y vivo, sobre todo en las piezas de teatro ligero. Algunas de sus formas e imágenes se preservaron hasta la mitad del siglo XX.[3] Pero el éxodo continuo hacia las grandes ciudades y los medios electrónicos en plena expansión estaban barriendo aquellas pervivencias antiguas. Conforme he ido asumiendo el oficio de hacer canciones, rescatar una parte de la tradición lírica olvidada se ha vuelto un propósito sostenido en paralelo con el aprendizaje de los cantos de otro mundo. No tengo vocación de folclorista, solo me interesa averiguar qué elementos de mi lengua son compatibles con el ritmo aprendido de los negros, asistir al nacimiento de una lírica española por primera vez del todo apátrida. En el Siglo de Oro la lírica popular campesina de tradición oral fue reelaborada y escrita según los nuevos requerimientos de la escena teatral urbana, para un público mayoritario, ávido de versos y canciones. Aquello fue el comienzo de un proceso imparable hasta hoy, en el que la música desempeñó un papel determinante. El fenómeno acontecía al mismo tiempo en otras

cortes europeas, pero en España adquirió mayor dimensión (carácter de poesía nacional), en un momento de expansión del Imperio y de auge de las letras.[4]

Transformación comparable pero mucho más radical –porque culmina la ampliación del espacio público no solo a escala de la metrópoli, sino de todo el planeta– acaece en la primera mitad del siglo xx: ante la invasión de un repertorio de canciones de otros países y de otras lenguas difundidas por medios electrónicos, con marcado predominio de las canciones en inglés gracias al poderoso influjo musical afroamericano, se produce el olvido casi completo de las tradiciones folclóricas locales. Todavía en el Siglo de Oro el principal medio de difusión de la canción popular era la viva voz, con apoyo de la escritura en pliegos sueltos y cancioneros, pero con vistas al momento festivo del baile en compañía de otras voces e instrumentos. En nuestros días la difusión de las canciones por todo el globo depende de una red de soportes y enlaces técnicos que requieren conocimiento especializado, otro lenguaje que no es de dominio público, un código secreto, patentado. Algo ha cambiado cualitativamente. Entre la música y la letra se ha interpuesto un grupo mediático. Los versos no tienen ya la utilidad ni el prestigio de que gozaron hace siglos en España hasta entre analfabetos. ¿Hemos renunciado con ello a un saber propio de nuestra tradición, intercambiable por los dones del extranjero? ¿Serán la poesía y las canciones el índice del valor de la cultura hispana, más que la ingeniería informática o la empresa deportiva? Supongo que este orden mundial tampoco ha de ser definitivo, que la humanidad no se va a dejar retratar para la eternidad como una torre de Babel de canciones ligeras o un mercado de registros electrónicos cada vez más comprimidos. Pero una parte significativa de nuestra historia reciente se ha dignado disfrazarse de tal guisa. Y aunque ya nos estemos moviendo en otras direcciones, todavía mal conocidas, es hora de empezar a entender algo de lo que nos ha ocurrido desde el Siglo de Oro a esta parte.

Las voces del patio trasero o de la taberna competían todavía en mi primera infancia con la radio, por las estrechas calles del Gancho, junto al Mercado Central. Cantaban el beso furtivo de un marino forastero, las bellezas de ensueño de la ciudad andaluza, los peligros de la ronda nocturna, la violencia de los amoríos fronterizos, el retorno al puerto de origen, tras veinte años de exilio pasados como un parpadeo de luces. Mis oídos al acecho percibían en aquellas canciones cantadas en español algún trasfondo común. Pero el enigma más percusivo e inminente vino de los discos americanos que se ponían en las fiestas que se empezaron a hacer en casa cuando nos mudamos a un barrio más moderno. Las voces de los negros traspasaban los tabiques, se aclimataban a la oscuridad del cuarto como fantasmas

risueños o melancólicos, según se desatase la sonoridad loca de la orquesta de swing o se derramase la balada irrespirable que me hacía sufrir una pasión completamente ajena a mi pequeño círculo de amistades. Sin poder conciliar el sueño, trataba de acercarme de vez en cuando a la puerta del salón, cristal opaco tras el que se adivinaban extraños movimientos. Algunas voces blancas venían a competir con los negros en su propia jerga, y aun los superaban, según oía decir, en derecho a la fama internacional. También había negros que cantaban en castellano, con una perfección que hasta hoy me parece insuperada. Ciertas piezas bailables eran designadas con números en castellano, e incluían expresiones vocales inarticuladas de naturaleza particularmente salvaje. Todo ello fortaleció la sospecha de que mi lengua, recién aprendida, tramaba algo con el extranjero. Podría dejar los nombres propios a un lado, con la absoluta certeza de que mi biografía musical es compartida, pero me permitiré recordar que los soldados americanos de la base traían a casa los discos de Louis Armstrong, Duke Ellington, Ella Fitzgerald, Nat «King» Cole, Dave Brubeck, Frank Sinatra, Mel Tormé, Louis Prima, Nina Simone, Johnny Mathis, Los Platters, Harry Belafonte, Fats Domino, Elvis Presley, Paul Anka, La Lupe y Pérez Prado. Algunos de esos exóticos nombres iban a esperar medio siglo para acabar de hacerme entender su verdadero alcance. Quizá uno no acaba de entender las cosas hasta el día en que a nadie –o a pocos más– interesan.

Esta es la segunda impresión sonora vivida desde la oscuridad, en el cuarto de los niños, causada por las voces predominantemente negras de los discos. En realidad todas las voces me parecían negras, bien porque salieran de aquellos hipnóticos surcos giratorios, bien porque su escenario natural fuera para mí la oscuridad, hasta el punto de que para escucharlas durante el día sentía la necesidad de cerrar los ojos. Recordemos que la «negritud» es, por otro lado, una cualidad esencial del sonido, ya que se trata de una realidad invisible. Es necesario no obstante precisar que entre las voces negras y sus imitadoras blancas hay algunas diferencias que se tornan significativas con el tiempo. El cantor blanco, proclive a devenir además artista de cine, rara vez se despega de una especie de individualismo dramático, tanto más acentuado cuanto más depurada sea su técnica vocal, mientras que las voces negras combinan naturalmente la lucidez musical y la habilidad técnica con el desenfado y una actitud generalmente comunicativa. Si salen en las películas, comparten la secuencia desde un escenario lateral, se ganan quizá algún plano sudoroso, dejan que se siente en el piano el protagonista blanco para hacer gala de su buena educación. Solo cuando el jazz se intelectualiza en los años cuarenta, por influencia de los críticos blancos que le proporcionan conciencia de su valor artístico, surgen figuras negras que responden al prototipo del

genio solitario que reclama un aura de silencio a su alrededor. Cuesta años entender que se trata de otra ética musical, que no es en propiedad negra ni blanca, pero que a los blancos les resulta difícil poner en práctica, por algunas razones que están por definir.

Junto a esas voces que se movían a sus anchas en lo oscuro, proporcionando al oído texturas novedosas, sorprendentes, hoscas y a la vez dulces, que adquirían relieve palpable en el ámbito doméstico y casi se dejaban abrazar con los ojos de la imaginación, podría sacar de entre mis recuerdos también algunas imágenes parecidas a las de las películas, una especie de «banda visual» que habrá de contentarse con desempeñar un papel secundario en este libro. A aquellas fiestas, que duraban hasta altas horas de la madrugada, además de los *yankees* acudían futbolistas famosos y algunas zaragozanas muy dispuestas que lucían vestidos descotados, faldas de amplio vuelo ondulante. Algo de la época dorada del rock & roll nos llegaba así de primera mano. Mi padre conducía los coches de sus amigos soldados, mientras estaban de servicio: un Mercury verde y blanco, un Chevrolet negro. Él tenía una Lambretta roja y negra, con la que a veces me llevaba al fútbol y a los toros. Zaragoza era en aquellos años una mezcla muy particular de religión vernácula y vida *à l'américaine* –como decía el cartero de Jacques Tati–, juerga trasnochadora y ordenanza militar. Bronca casi segura, por uno u otro motivo. Había un contraste muy marcado entre lo que veíamos en casa o en los bares y lo que nos contaban los padres escolapios de la calle Sevilla.

Basta con tirar del hilo de los recuerdos sonoros para que despierte un sinnúmero de imágenes medio olvidadas reclamando sitio en la página. Pero seamos cautos, en razón de nuestro objetivo primordial. La memoria visual de aquellos años se podría reducir en realidad a un juego de luces y sombras, naturales o artificiales, en casa y en la calle, en la ribera del Ebro, destellos pasajeros, atmósferas surcadas por rostros conocidos y desconocidos confundidos en muchedumbre, neones intermitentes al llegar la noche, farolas y escaparates, luces de color indirecto en las coctelerías de moda, donde los grupos de ruidosos bebedores y sus parejas sentadas al otro lado de la barra fumaban y alternaban dramáticas miradas. Todavía el amarillo enfermizo del pasaje Palafox parece querer transmitir un antiguo secreto de familia, casi escucho un sonido de tacones con prisa por llegar a alguna parte cuando todavía era un pasaje moderno. Por alguna razón las impresiones sonoras se quedan en mí con mayor estabilidad que las formas visuales, vagas y evanescentes. ¿Es una particularidad mía o un hecho general que contradice la pretensión a la eternidad de los iconos? ¿De dónde proviene el supuesto de que la representación interior (la *fantasía)* es de naturaleza principalmente visual?

A mi abuela paterna le gustaba juntar a sus nietos y llevarnos al circo, al cine, al parque del Cabezo a alquilar bicis, a la feria. Nos atraían especialmente los autos de choque, donde había chicos y chicas mayores y ponían canciones de moda. El oído de los críos empezaba a estar más que atento a las novedades acústicas. En la radio Marconi que había en la cocina de mi abuela materna escuchábamos programas de zarzuela, mi madre nos hacía ensayar representando los papeles principales. En cuanto me quedaba a solas pasaba horas jugando con el dial, viendo cómo la lucecita roja recorría de un lado a otro el nombre de las ciudades, deteniéndome apenas en cada emisora, dueño del placer de alargar o acortar el mensaje a capricho, hasta que otra voz a mis espaldas o una mano firme me sugerían la conveniencia de dejar quieto el botón. Por esa radio me enteré de que un cuarteto de Liverpool estaba montando un escándalo (de fondo se oían las voces agresivas y descaradas de «Twist & Shout», sobre un ritmo medio latino). A tenor de lo que comentaba el locutor acerca de sus pintas, aquello parecía interesante. El uso de razón me llegaba de este modo al filo de la sinrazón. El colegio se encargaba a diario de compensar toda inclinación precoz al desatino, mas para mí sería un hecho irreversible el experimentar la conciencia propia –de la que tanto hablaban los curas– como si estuviese escuchando un aparato de radio en mi interior.

Mis primeras salidas en solitario a la calle fueron para cumplir un encargo urgente, con admonición expresa de no despistarme un minuto. Pese a ello, fui ensanchando el círculo de información hasta los billares del Tubo, donde había una victrola. Como no dejaban entrar a los niños, me quedaba en la puerta escuchando, y cuando pasaba alguno de aquellos bigardos con patillas y camisa de rayas le pedía que depositase en la ranura de la máquina una parte del dinero que me habían dado para la compra, seleccionando mi tema favorito, «19 th Nervous Breakdown», de los Rolling Stones. De regreso echaba cuentas y, ya que no podía cumplir el encargo inicial en modo alguno, gastaba algún dinero más en papeletas de una tómbola cuyo megáfono atraía mi atención por el camino, con la esperanza vana de compensar mi desvío de fondos con algún obsequio de carácter fabuloso.

Si disponía de algún dinerillo oficialmente asignado, me compraba (o cambiaba, cosa que se hacía por aquel entonces) junto con los tebeos algún cancionero que leía muy atento, intentando recordar las melodías, deduciendo el posible final de las que no conocía sino el comienzo. Me inquietaba el lenguaje de las canciones por escrito, reía reconociendo expresiones que, sin música, resultaban completamente absurdas. Las traducciones de canciones famosas en inglés o en francés me parecían sospechosas, a veces una auténtica tomadura de pelo. Aquellos cuadernillos mal impresos en basto papel, donde abundaban

primeras personas del pretérito perfecto de verbos de la tercera conjugación (rimando con otras partículas agudas en «-í»), eran los últimos vástagos degenerados de los nobles cancioneros de antaño.

Me tocó después pasar varios inviernos en el Pirineo, más arriba de Canfranc Estación. El último se me hizo interminable. Durante el buen tiempo la montaña te dejaba entrar en sus recintos majestuosos. Me acostumbré a andar solo por el monte, a sostener durante horas el diálogo interno en parajes de difícil acceso. Vivíamos en una casa al borde de la carretera, frente al cuartel de la Guardia Civil, en un paraje llamado Coll de Ladrones. Pelados de frío delante de la tele, mi madre, mis hermanos y yo aguardábamos con impaciencia los programas musicales, bebíamos coñac quemado para entrar en calor. Íbamos a la escuela del cuartel, con los hijos de los guardias, con los que no compartíamos gustos musicales. Por fortuna la maestra se hizo amiga de mis padres y nos prestó su tocadiscos portátil, además de un montón de singles de los Beatles y de grupos españoles. Mientras me perdía entre riscos relucientes y hondonadas en penumbra, tras una incipiente sensación de sensualidad difusa, o subía y bajaba el puerto de Somport en bici (una enorme y pesada Orbea verde, en la que no alcanzaba el sillín), reproducía aquellas canciones sin más aparato que mi pobre cabeza de cántaro. No entendía las letras, pero me daba lo mismo. Sabía que hablaban de algo que me concernía. Quizá la experiencia del silencio solitario en pleno monte haya contribuido a compensar de algún modo el vocerío interior, proporcionándome una posibilidad de salvar mi espíritu de la debacle. No es seguro. Lo cierto es que pedí y rogué por todos los medios a mi alcance que no me dejaran pasar otro invierno cercado por la nieve.

Al volver a Zaragoza comprobé con alivio que el medio sonoro se había ido animando, haciéndose más accesible. Bailábamos delante de la tele, con el musical que daban todos los días a las dos y media, antes de comer. Mi madre nos ponía en fila, de menor a mayor, a practicar los pasos de moda. La familia urbana española sostenía así la función tribal del folclore ante el avance imparable de la tecnología. Yo contemplaba los movimientos de los músicos y de las *go-go girls* en la pantalla, y luego el resultado de nuestra mímesis familiar, con el mismo asombro. Cada uno de nosotros éramos una cámara filmando la misma escena desde su propio ángulo. La película resulta ser bien distinta, dependiendo del ángulo de la cámara. Por su parte, la pantalla era un ojo gris taimado que nos vigilaba a todos, valorando nuestra relativa timidez y nuestro esfuerzo por seguir el ritmo. En cierto modo tenía razón mi bisabuela de noventa años cuando, poco antes de abandonar el mundo a su propia suerte, respondía educadamente al saludo diario de la presentadora, después de la carta de ajuste. Su hija le decía: «Calle, madre, ¿no *ve* que no le *oye*?» Y ella,

tajante: «Anda chica, que ya me conoce de casa de tu hermano...» Hay, amable lector, en esta pequeña anécdota familiar, algo más que humor celtíbero.

Un día pusieron «Satisfaction» en los autos de choque del Cabezo. Yo escuchaba atónito aquel *riff* de guitarra con distorsión, legendario nada más nacer, mientras contemplaba el chisporroteo de las barras de los autos contra la rejilla del techo. Desde entonces, cada vez que suena esa canción me paro a degustar la misma sensación de fruto exótico, salvaje y novedoso. Algunas máquinas de discos anduvieron bien provistas durante años. En la terraza del parque sonaba «Tierra de las mil danzas», por Wilson Pickett, y «Hit The Road Jack», por Ray Charles. No recuerdo la fuente exacta, pero sabíamos que existían los Animals y los Kinks. En la máquina de la piscina de Torrero, donde fuimos a diario durante el verano del 67, las canciones de los grupos españoles empezaban a sonar convincentes. Nuestros preferidos eran Los Bravos, Los Salvajes, Los Canarios, Bruno Lomas y los Roqueros y, sobre todo, Lone Star, que parecían extranjeros aunque cantasen en español.

Al final del verano nos trasladamos a Huelva, cerca de la frontera con Portugal, a Villanueva de los Castillejos. Guardábamos la propina de los domingos para comprar singles: los de Otis Redding eran emocionantes. Nos juntábamos con los amigos y organizábamos guateques precoces en casa. Bailábamos suelto y también agarrado, con mucha seriedad. De un viaje a Madrid, mi padre nos trajo los primeros elepés: el *Green River* de los Creedence –yo había visto un artículo sobre ellos en la revista *Newsweek*, a la que mi padre estaba suscrito–, el *Wheels Of Fire* de Cream y el *Everyone Of Us* de Eric Burdon & The Animals. Este último todavía cuenta entre mis discos favoritos. Lo oímos por primera vez cuando lo trajo al pueblo un estudiante deportado por agitador desde la Universidad de Sevilla. Tenía que presentarse a diario en el cuartel de la Guardia Civil y nosotros –casualmente, una vez más– vivíamos justo enfrente. Empecé a aprender a tocar la guitarra por aquel entonces. Los amigos del pueblo me enseñaban los rudimentos del fandango de Huelva y yo intentaba copiar los punteos de Eric Clapton con una guitarra de juguete de Goyo, uno de mis hermanos pequeños.

En el pueblo la relación con el sonido era intensa. Para empezar, un forastero recién llegado del norte percibía en el habla coloquial del occidente andaluz un rosario veloz de insinuaciones nada fáciles de retener. La música jugaba además un papel notorio en la vida cotidiana. Había frecuentes reuniones en torno a una guitarra, con cualquier excusa, fuera de las numerosas fiestas del calendario. En la terraza del Casino se reunían chicos y chicas batiendo palmas, cantando a coro fandangos y sevillanas con letrillas de contenido local.

En los bares servían un semisolera blanco que ponía la cabeza loca. Los críos se sumaban sin dificultad al círculo festivo de los mayores, aprender a cantar y tocar las palmas era imprescindible para entrar en ambiente. Una vez se plantó ante la barra del Casino de Castillejos el mismísimo Camarón de la Isla, cantando en mitad de una juerga itinerante. Los chiquillos corrimos a verlo, pero él dejó de cantar y el grupo se marchó enseguida. Nunca llegué a escuchar en directo a Camarón.

Todos los días, al caer el sol, sonaba música por los altavoces callejeros del cine, para llamar a la gente, en profana competición con las funciones del campanario. Cuando oía sonar la música del cine, la gente dejaba sus faenas y empezaba a arreglarse para salir. Parejas y grupos de adolescentes paseaban calle arriba y calle abajo, hasta la hora de la película. Por todo el pueblo se oían los emblemáticos instrumentales de Ennio Morricone, algunos valsecitos sudamericanos, sevillanas en abundancia, pero también las novedades de los Beatles. «Lady Madonna» se oyó en cuanto lo trajo al pueblo el hijo del alcalde. Aquel cine era como un ágora oscura donde el pequeño pueblo se mantenía en contacto con el mundo, de manera mucho más activa y comunitaria que con la tele, sin que nadie se privase de expresar en voz alta sus opiniones. En realidad, seguir la película era tan solo una de las opciones que permitía el acceso a la sala. Si una chica te dejaba sitio a su lado, se abría otro universo de posibilidades. Los críos rogábamos clemencia, ante la taquilla de la señora Quica, cuando no nos alcanzaba el dinero para la entrada (o sea, casi a diario). Ella se resistía durante un buen rato, pero siempre acababa por ceder. Sentarse con una chica en el cine era considerado como posible principio de una relación formal de pareja. En la oscuridad de la sala se tramaban compromisos íntimos que hubieran sido inviables en cualquier otro lugar. Todavía me intriga la habilidad con que las chicas sabían comer pipas y atender al argumento, aparentemente sin perder detalle, manteniendo al mismo tiempo a nivel de los asientos una disimulada estrategia de defensa o armisticio. Desde entonces me pregunto qué vínculo secreto existe entre la oscuridad, la fantasía y la prolongación de la especie. El cine era en definitiva una antesala de la iglesia, imagino que comunicaba secretamente con la sacristía por algún pasadizo secreto, y que en el trayecto de un lugar a otro se invertía la prioridad en las relaciones entre fantasía y realidad.

Al pueblo empezaron a llegar grupos modernos para las fiestas, en vez de precarias orquestillas de baile. Había unos billares donde íbamos a diario a jugar a las máquinas y al ping-pong. Allí, en un escenario minúsculo, vinieron a tocar varias veces Los Solos, un grupo de Isla Cristina. Las parejas mayores no frecuentaban ese local, así que los músicos tocaban para los críos «Massachusetts», de los Bee Gees, «A

Whiter Shade Of Pale», de Procol Harum, y, la que más nos gustaba, «Green Onions», de Booker T & The MG's. Hablábamos con ellos de tú a tú, nos aprendíamos sus nombres, les pedíamos cigarrillos. Otro grupo del pueblo de al lado (San Bartolomé de la Torre), Los Olímpicos, venía a menudo a la Pista Azul, el lugar habitual de baile en los festejos, adonde sí iban los mayores. Los Olímpicos llevaban un uniforme hecho de tela para cortinas, con cintas verticales de otro color cosidas en el lateral de los pantalones. Los Solos no llevaban uniforme, pero tenían mucho swing. Con los grupos de los pueblos cercanos nos íbamos enterando de las nuevas canciones y luego buscábamos los discos. Así descubrimos «Mighty Quinn» de Dylan, según la versión de los Manfred Mann, y «Gimme Some Lovin'» de Spencer Davis Group. Empecé a ensayar para ser batería, pero no pasé del patrón de bombo y caja de «Get On Your Knees», de Los Canarios. Una vez trajeron a la Pista Azul, para la feria de julio, al grupo mítico de Huelva, Los Keys, que llegaron a actuar en un club de Madrid. Se quedaron varios días en casa de un amigo, Jesús Cosano, junto al que yo me sentaba como aprendiz de delineante, en la misma empresa constructora en que trabajaba mi padre. Cuando los músicos cruzaban la plaza les abucheaban y les tiraban piedras en protesta por sus insólitas pintas. Fueron a quejarse al cuartel, pero los guardias les aconsejaron que se diesen una vuelta por el barbero para eliminar el problema. Fuimos testigos. Les seguíamos a todas partes, éramos como sus sombras. El primer día nos quedamos sin verles actuar, todavía éramos pequeños para entrar en el baile. Al día siguiente por la tarde nos sentamos en la plaza junto a Feli (el organista de Los Keys, que ya había venido al pueblo con Los Solos y luego pasaría a Los Lentos, de Sevilla), con nuestro tocadiscos portátil y algunos singles. Mis padres nos acababan de traer de Sevilla ese mismo día el *Get Back* de los Beatles, recién editado. Feli alucinó al oírlo y nos llevó a la Pista Azul, donde el resto del grupo estaba probando sonido. El guitarrista Pepe Roca –que más tarde sería cantante de Alameda– sacó el punteo en un abrir y cerrar de ojos. Aquella noche, después de mucho insistir, con apoyo de los músicos, nos dejaron entrar al baile. Los Keys sonaban muy bien, hacían estupendas versiones de Otis, de Aretha, de James Brown. Jesús Conde cantaba en inglés con mucha garra, pero entre las parejas del pueblo no tuvieron buena acogida, les pedían sevillanas, que cantaran en español, y hubo un conato de pelea. Fernando, el batería, controló la situación con mucho arte de carretera, acallando la protesta desde su micro. Enterado de mi incipiente vocación, me hizo subir al escenario en un descanso y me puse a hacer un solo, intentando imitar el de Joe Morello en «Take Five». Afortunadamente, nadie hizo mucho caso.

Don Ernesto Feria, el médico de Gibraleón, era también intelectual

humanista y buen tocador de bandurria. Tenía casa en Castillejos y de vez en cuando venía, reunía a unos cuantos amigos guitarreros y cantores nada abstemios y salía con ellos de ronda por las empinadas calles. En ciertas épocas del año era frecuente despertar de madrugada con don Ernesto y sus secuaces interpretando temas de María Dolores Pradera al otro lado del postigo. Su sobrino, que era amigo mío y tocaba la guitarra con él, me presentó a sus primas y luego me llevó a casa de don Ernesto, quien escuchó con sorna mis incipientes veleidades filosóficas y me prestó libros muy subrayados e incomprensibles de Jean-Paul Sartre. Conforme avancé un poco con la guitarra, aprendí algunos de sus temas favoritos, para poder acompañarle en sus rondas, que duraban a veces varios días, a base de vino blanco.

Después de tres años en Castillejos, nos fuimos a vivir a La Puebla de Guzmán, a tan solo quince kilómetros. Los amigos de allí, a los que ya conocíamos porque venían a las fiestas, eran muy musiqueros, compraban más discos que nosotros. La gente «maja», como decíamos entonces, viajaba de pueblo en pueblo en los autobuses de Damas, para conocerse, enseñarse los discos, comentar a media voz lo que estaba pasando en el país y en el mundo. Así empezamos a escuchar también a Dylan, a Hendrix, a Janis, a Santana, a John Mayall y los Bluesbreakers, a Miles Davis. Algunos discos causaron verdadera sensación: ante la portada del *Sgt. Pepper's* de los Beatles nos agrupamos por primera vez como adorando a un icono de múltiples cabezas.5 También recuerdo un recopilatorio fantástico, *Llena tu cabeza de rock*, con Jerry Goodman (entonces violinista de Flock, luego de la Mahavishnu Orchestra) en la portada. En él escuchamos por primera vez a Leonard Cohen, a Laura Nyro, a Mike Bloomfield, a Taj Mahal. Y el extrañísimo *Nefertiti*, de Miles Davis y Wayne Shorter. Seguíamos por la radio los programas de Ángel Álvarez y Carlos Tena. Nos íbamos al monte de noche, con las guitarras y una botella de áspero aguardiente. Desde Sevilla nos llegaba el influjo de los Smash, con cuyo batería, Antonio, mantengo amistad. Volvimos a intentar hacer un grupo en La Puebla, pero solo ensayamos un par de temas de Santana (yo me había pasado a la guitarra). Teníamos nuestro punto esnob, leíamos a Freud y a Castilla del Pino sin entender nada de nada, en las tardes soleadas del campo, bajo los almendros en flor. No entender nada era una situación normal por aquel entonces. Algunos le cogimos el gusto y seguimos practicando. También leíamos a Samuel Beckett, *Esperando a Godot* y *Fin de partida,* la lectura más influyente de aquellos años, junto con la de García Lorca, de quien devoraba las *Obras completas* cuando había poco que hacer en la oficina. Montamos un espectáculo con poemas de Federico, cantados por todo el grupo de amigos. Partimos de las canciones de Aguaviva en el disco *Poetas*

andaluces y pusimos música a otros poemas. Actuamos en Castillejos, con el sargento de la Guardia Civil y el párroco sentados en primera fila, escuchando impávidos los versos del *Romancero gitano*. Todos guardaban como una espina secreta la desaparición del poeta. La mentalidad dominante en el pueblo era muy conservadora, pero en el fondo se respiraba un resquicio de tolerancia caritativa, propia de latitudes calientes. También hicimos el espectáculo en Mina Isabel, con la ayuda del cura de la localidad, que en este caso era joven y de ideas progresistas. Una vez me cogió haciendo autoestop entre La Puebla y Castillejos, por el camino fuimos discutiendo de política y de religión. La conversación se encendió y al llegar me invitó a tomar café en el Casino. Le dije con ciertos humos que para mí todas las personas eran iguales, que las diferencias sociales nacen del abuso de la fuerza y que, en el fondo, no veía tanta distancia entre los listos y los tontos. Él me contestó que esa era una idea pretenciosa, que sería injusto tratar a todo el mundo por igual. Yo no podía entender que algunos naciesen prácticamente condenados por sus circunstancias o inclinaciones naturales. Él entonces respondía con lo del libre albedrío, que los malos eligen su destino ellos solitos en algún momento crítico. Aquello no me parecía admisible. En realidad callaba el verdadero calado herético de mi pensamiento, pues no solo todos los hombres y mujeres me parecían iguales en el fondo, sino que también los animales y las plantas, y hasta las piedras del camino, tenían para mí una especie de alma, aunque más callada y discreta que la nuestra. Me basaba en impresiones recién sacadas del libro de física y química de quinto curso, que se mezclaban caóticamente en mi cerebro con lecturas acerca de los comienzos del movimiento obrero en Inglaterra y sobre la esclavitud de los negros.

Recapacitando lo vivido en aquellos años, comienzo a entresacar algún esquema medianamente claro, cuyas consecuencias están aún por desarrollar: nuestra infancia, desde mediados de los cincuenta hasta mediados de los sesenta, estuvo marcada por la euforia de la electrónica y el impacto doméstico de las primeras máquinas audiovisuales. El cine, la radio, el tocadiscos y la televisión trajeron la magia del sonido extranjero. Los críos lo vivíamos como una experiencia interior alimentada en lo oscuro, la sonoridad eléctrica invadía el hueco abierto en nuestras conciencias por la educación religiosa. Si la influencia norteamericana, que llegó a través de las bases, y también la cubana (Pérez Prado, Machín, Olga Guillot) resultaban extrañamente compatibles con el nacionalcatolicismo, el influjo de los grupos ingleses marcó sin embargo el principio de un nuevo periodo, simbolizado por el pelo largo y los pantalones de campana, en el que se propagó una actitud de rebeldía y experimentación. Con la adolescencia empezamos a vivir la música de

forma intensa y colectiva. La música fue una manera de ser compartida, antes que las ideologías políticas que empezaban a organizar clandestinamente la oposición al franquismo. Había magnetismo y electricidad en el aire, seguramente relacionados con el despertar de la sexualidad y la búsqueda de pareja, pero quizá también con algo más vasto. La electrónica y el encuentro entre las culturas blanca y negra intervenían en la atracción que nos reunía. Los grupos de rock representaban un estilo de vida, un modelo de acción. En definitiva, heredamos parte del sentimiento colectivo derivado del movimiento por los derechos civiles en Estados Unidos. El rock y el soul eran nuestra cultura básica. Ni la jota ni el bolero ni el fandango de Huelva podían aspirar entre nosotros más que a convivir, si acaso, con la música heredada de los negros.

Fuimos la primera generación apátrida en España, desde el punto de vista de las raíces musicales. Incluyo en la misma generación a los grupos de rock de los años sesenta y a sus oyentes, cinco o diez años más jóvenes. Aunque estuviesen básicamente formados por hijos más o menos descarriados de la clase acomodada, aquellos grupos significaron la primera posibilidad de compartir la experiencia sonora en una escala social amplia. Sin ese fenómeno, que tradujo a los grupos británicos, versionó el soul en su lengua de origen y acercó los patrones de la rítmica internacional a la métrica del verso español, no hubiese habido «rollo» en los setenta, ni «movida» en los ochenta, ni nuevo flamenco ni rock indie en los noventa, ni hubiese habido charla medio fluida sobre el compás del hip hop, ni sería probablemente la misma toda una generación de improvisadores de jazz que ya tenía nivel internacional al empezar el nuevo siglo y está dejando su impronta en las escuelas independientes. El rock entre nosotros no existiría sin los grupos de los sesenta, ni siquiera como la trémula llama que es ahora, cabo de vela gastado y sin despabilar. Ha cumplido un papel de catalizador social que trasciende sus propias limitaciones como género. Si logramos que esa llama humilde no se apague por completo, todavía pueden pasar cosas interesantes en nuestra música popular.

2. FILOSOFÍA O ROCANROL

Debo ocuparme ahora de la necesidad forzosa de elegir entre el ambiente de bares, clubs o camerinos tras el escenario y las horas de quietud que requiere el estudio, pasiones opuestas que pudieran no responder sino a una manía personal, quizá compartida con unos pocos, pero que no aparenta ser motivo de celebración popular. Mi cabeza de veleta se va con tanta facilidad tras el autocar de los músicos como tras lo que rasparon a la luz escasa de unas velas o un quinqué los hombres y mujeres del pasado, antes de la invención de la bombilla. Puestos a defender mi íntima y en muchos aspectos extrema contradicción, reconozco que de entre todos los libros escritos prefiero aquellos que no gozaron de las ventajas de la luz eléctrica, obligados a sostener una estrecha relación con las sombras. Uno recorre insaciablemente las líneas impresas en busca de candelas dispersas en la tiniebla de los tiempos, más durables que los fuegos de artificio de la actualidad civilizada. ¿Qué tiene el gusto por los espíritus del pasado para competir con la celebración de nuestros días? Exige horas serenas, jornadas parecidas unas a otras en su curso, al contrario justamente de las que permite el oficio de músico ambulante. Tal vez el secreto de mi oscilación entre la música y los libros consista en el gusto por el exceso, sin más, en la tentación de rebasar los límites. Después de los días de agitación en carretera necesito estar a solas con los papeles, igual que necesito luego, según avanza el ciclo lunar, salir a la calle y correr el riesgo de olvidar lo poco que llevaba aprendido. Me debato aún con la sensación del pequeño *dilettante* que solo se esfuerza en la medida del placer que le proporciona el ir de una actividad a otra, huyendo de obligaciones. *Dilettare* significa disfrutar un poco de todo. Eso le quita mucha seriedad al estudio, dificulta la preparación técnica imprescindible para el músico profesional y además pone entre paréntesis la entrega sincera al acto colectivo de la sonoridad efímera.

Acaricio sin embargo la esperanza de que cierta suerte de hedonismo alcance a ser aceptada como programa ético, si los inconvenientes que conlleva el disfrute de los placeres físicos se compensan con la revelación de los goces intelectuales. Y viceversa, porque toda pretensión inmoderada de saber se tambalea cuando se oyen desde el fondo de la noche los cantos de la tribu. Como digo, no es cuestión de equilibrio, sino de doblar un cabo llevado por un viento que viene de lejos, como si la medida del placer no fuera el justo

medio aconsejado por los moralistas –aquí me aparto de la noble enseñanza del Estagirita–, sino la torpeza cometida, la dificultad, el cansancio, que obligan a detenerse para respirar, para pensárselo un poco; como si en contrapartida la conveniencia del método viniera tarada por un vuelco diario inevitable hacia la realidad común. El resultado es que uno practica la teoría como recurso curativo y lleva el oficio de cantante como trabajo de campo de un investigador algo alterado.

Dicen que en la vida solo hay tiempo para hacer bien una cosa. Me consuelo pensando que no he elegido del todo mi destino y que, si me las apaño para disfrutar con él, hago como el antiguo estoico que dice: «Desea lo que ocurre.» Así pues, la verdad de mi contradicción interna se asemeja tal vez a la oscilación entre epicureísmo y estoicismo que describió el gran vitalista Henri Bergson.6 Traigo, pues, algunas referencias, igual que la institutriz cuando llega a casa de sus nuevos señores. Mis referencias me permiten cumplir con mis obligaciones un poco a mi aire. O no cumplirlas en absoluto, llegado el caso. Pertenezco al linaje de los empleados educados que a veces desquician –como el Bartleby de Melville o el ayudante de Robert Walser– la paciencia de los patronos benevolentes.

Mis padres hubieran querido que estudiase para ingeniero de caminos, ese era el porvenir soñado para un hijo de la clase media baja en la España de los sesenta. Había que ver los aires que se daban por aquel entonces los ingenieros: parecían dueños de los saltos de agua, del asfalto, de los cálculos imprescindibles para mover las fábricas, los automóviles y las mercancías, dueños del progreso, en suma, que vale más que un viejo latifundio. La empresa nos animaba generosamente a considerar tal posibilidad, sugiriendo que se harían cargo del coste de mis estudios. Pero yo estaba enfrascado en el libro de filosofía de sexto de bachillerato –que solo cerraba con disimulo si aparecía el ingeniero jefe–, pugnando por comprender las formas a priori de la sensibilidad externa e interna según Kant, a saber: el espacio y el tiempo. Sin alcanzar a elucidar por completo la naturaleza relativa y hasta cierto punto subjetiva del espacio y del tiempo, comprenderán ustedes que los caminos, canales y puertos de la geografía española significasen poco para mí.

La filosofía fue una vocación elegida, mientras que en mi posterior dedicación a la música me vería arrastrado por el caudal de los acontecimientos. Algo en mi cerebro se aquieta, se explaya, cuando pienso en términos abstractos. Sé que no es lo normal, que nadie puede pretender competir en privilegios sociales por ello. En la Antigüedad, el ejercicio de la filosofía –igual que el culto a los dioses– estaba reservado a hijos de terratenientes que no encontraban particularmente atractivo el hedor de la sangre. Sócrates fue una

excepción notable: hijo de un cantero y de una comadrona, no rehusó las obligaciones del combate, pero se dedicó a provocar a la flor de la aristocracia ateniense con argumentos desviados de los ideales de la tradición. Llevó una vida frugal, despreciaba el dinero, los vestidos y el calzado y se lavaba solo en ocasiones especiales. A mí el gusto por la especulación me vino en la oficina, convenientemente aseado, hurtando horas al dibujo técnico. Trabajando en el canal de El Granado, mientras vivía en Castillejos y La Puebla, no tuve más posibilidades de estudiar que hacerlo por mi cuenta. Don Manuel, el maestro de escuela de Castillejos, me ayudó hasta cuarto de bachiller y luego renunció honestamente a cobrar por estudiarse los libros a la vez que yo. Me presentaba por libre a los exámenes en el instituto Ramiro de Maeztu de Huelva. Hasta entonces había sido un alumno mediocre, pero de pronto empecé a experimentar cierta avidez intelectual –cosa que de por sí no es particularmente loable–, y las dificultades para llevar adelante los estudios no hicieron más que servir de acicate. ¿Basta que el aprender deje de ser obligación impuesta para que se transforme en deseo? Bastaría, quizá, si la cultura fuese reconocida como placer u objeto de lujo, tan deseable para el adolescente como una moto o el primer automóvil. Por suerte o por desgracia no es así, casi nadie toma en cuenta que el pensamiento viaja más rápido que los medios de transporte, quizá más incluso que algunas ondas electromagnéticas, a lo mejor funciona a la velocidad de la luz, no sé, al menos se puede discutir sobre ello. Yo me consideraba como un trabajador que se atreve a aspirar al mayor lujo de los antiguos linajes, como un negro que en vez de soñar con adueñarse de la fábrica o pegarle fuego a los campos de algodón pasase directamente a saltar de nube en nube, quizá en pos de la procesión de los santos.

Cuando nos trasladamos a Madrid, en septiembre de 1971, el ambiente político y los estudios captaban toda mi atención, aparte del trabajo de delineante, del que ya iba calculando cómo huir sin armar mucho jaleo. Ingresé en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense en el 72, en horario nocturno. Entre el rojerío apenas se escuchaba más que canción protesta, los más extraviados no salíamos de Dylan y Cohen, con el refresco ocasional de J. J. Cale aportado por un amigo de familia numerosa que disponía de variada discoteca; aunque pronto empezamos a tratar también con Paco de Lucía y Camarón, gracias a un militante de la Liga Comunista Revolucionaria que además de trotskista flamenco era seguidor de los Stones y lector de Proust. La rosa de los vientos de la cultura española volvía a desplegarse en las cuatro direcciones. A partir de entonces sería principalmente mi hermano Luis el que trajera novedades sonoras a casa. En los cursos nocturnos de filosofía y letras había un poco de todo: en unos me resarcía con disimulo de las escasas horas de

sueño, pero en otros me sentía estimulado. La cabeza se me iba por parajes insólitos, más allá de los cerros de Úbeda. Durante los dos años entonces llamados comunes, tuve buenos profesores en literatura griega y latina, en lingüística, en literatura española, en filosofía de la naturaleza, donde empecé a superar el rechazo a las matemáticas. Durante los años de especialidad, corría al salir del trabajo hacia el autobús, ansioso por llegar a clase de ontología. En las demás clases hacía lo justo para cumplir y dedicaba mi excedente de energía a participar en seminarios paralelos, donde se discutía mucho sobre marxismo entre gente afiliada a partidos de la izquierda clandestina y alumnos de formación católica en plena crisis de conciencia. Ambos sectores, agriamente enfrentados, compartían sin embargo cierto talante escolástico que resultaba entristecedor. Afortunadamente también había un seminario sobre Nietzsche, verdadero oasis para algunos de nosotros en mitad de aquel desierto de ideas en crecimiento. Lo dirigía Ángel Currás, un profesor joven de sólida formación germana, inclinado no obstante al pensamiento en fuga, amante de Schumann. Algunos sábados quedábamos lejos del seminario de filosofía y pasábamos la velada en un espectáculo de travestis. Ángel se quitó de en medio poco después, dejando tras de sí un grupúsculo de alumnos agradecidos.

En cuarto curso empecé a oír hablar de Deleuze y Guattari, de Foucault. Los profesores que explicaban Hegel o Heidegger, y aludían a Marx y Engels de pasada, los trataban como provocadores, nietzscheanos iconoclastas que infundían cierto temor. Cuando abrí por primera vez el *Antiedipo* fue como un electroshock. Al principio no entendía nada, fiel a mi costumbre, pero percibía oscuramente que aquello me hablaba en directo (a mí o al otro que asomaba dentro) y fuese por la razón que fuese no podía dejar de leer. Poco a poco me fui inventando el posible sentido de las «máquinas deseantes» y sus modos de producción. Otras veces me sentía avergonzado, como si el principal propósito de los autores hubiera sido arremeter contra mis frágiles defensas, como si el teatrillo del inconsciente familiar freudiano (heredero de la gran tragedia griega) estuviera a punto de desmoronarse en mi interior. Cada vez que me encuentro con un libro impenetrable se convierte en un reto para mí y casi siempre acaba por gustarme, al cabo de unos años. Me ha pasado, por ejemplo, con *Paradiso*, la construcción barroca tropical de Lezama Lima, o con el *Ulises*, la aventura lingüística y etílica de James Joyce. Después de varios intentos infructuosos, quizá realizados antes de tiempo, un día cae el velo, se despeja el camino, algo cede de pronto, uno admite como legítima toda libertad con el lenguaje, y prosigue la lectura riéndose a carcajadas. La dificultad intelectual y la risa tienen mucho que ver, en mi opinión. Claro que no se trata de la misma risa que

provocan las situaciones consabidas de los chistes. Otros libros, aunque no tan intrincados, resultaban aciagos para mis amigos y un don del cielo para mí, como *La metamorfosis* de Kafka, que leí al poco de llegar a Madrid, encerrado en mi cuarto como si yo también me fuera a convertir en cucaracha, pero esta vez sonriente como un dibujo animado.

Mientras me debatía en la universidad entre clases y asambleas clandestinas, desde el instituto de San Blas, en la periferia madrileña, llegaba a casa un grupo de amigos entre los que primaba el buen gusto musical. Iban, tanto o más que al instituto, a la discoteca Argentina, emplazada justo frente a la comisaría del barrio y una de las sedes del orgullo marginal del Foro. Asistían a todos los conciertos de rock y a muchos de jazz, falsificaban sus entradas, manejando cuidadosamente diversos papeles y pigmentos. De aquellos conciertos yo me perdía unos y hacía cola en otros, bajo la amenazadora mirada de los grises. Vi a Canned Heat y a Blood, Sweat & Tears en el Teatro Monumental; y en el Pabellón del Real Madrid a Frank Zappa & The Mothers of Invention, a la Mahavishnu Orchestra con Jean-Luc Ponty. Me perdí a Kevin Ayers con Ollie Halsall –quien años más tarde formó parte de Radio Futura– en el Monumental, a Lou Reed un par de veces, a los Rolling Stones en Barcelona, y la última gira de Bob Marley. Nunca he querido ir a ver a los Stones, pese a haber sido un sonido importante en mi formación callejera. Hubo conciertos –algunos matinales– en la sala M&M, donde escuchamos a la formación en trío de Soft Machine, a los Troggs ya tardíos, y también a Burning y a Triana. En uno de esos conciertos me presentaron a Silvio, el cantante sevillano, en una fase bastante elevada de su particular trayectoria hacia las nubes. En la acera de enfrente del club, me contó que estaba escribiendo un tema que decía: «Acción dorada / como en un amanecer el sol acciona / sobre la tierra mojada. // Ligeramente rubia / tumbada en un jardín, / tomando el sol estabas...» Días después le escuché cantar en directo otra canción: «Baila cadera», que tenía un *groove* del demonio. Las letras de Silvio oscilaban entre los destellos de inspiración poética y el delirio alcohólico. Se ajustaban a un compás contrastado con las emisoras de las bases americanas de Andalucía, tomaban muestras de léxico y escenografía en horas gastadas como *entertainer* de un barco que hacía cruceros por el Mediterráneo. Pero el castellano, hasta con acento sureño, carecía por aquel entonces de la flexibilidad que Silvio le exigía; en su boca espiritada y canora optaba generalmente por deslizarse, a partir de los dos o tres versos iniciales, a un idiolecto vagamente relacionado con las lenguas inglesa e italiana medio aprendidas en los cruceros.

En mi casa nos reuníamos frecuentemente con los amigos y se escuchaba mucha música. Mientras vivimos en Ezequiel Solana,

nuestro primer domicilio madrileño, cerca del metro de Quintana, cuando mis padres se iban de vacaciones con los pequeños, hacíamos fiestas que acababan con la luz apagada, oyendo el *Birds of Fire* de la Mahavishnu, *In a Silent Way*, de Miles Davis, *I Sing The Body Electric* de Weather Report. Al otro lado de la calle de Alcalá estaba el colegio Obispo Perelló, un centro muy activo de agitación cultural, donde se organizaban asambleas clandestinas y recitales amenazados por la policía. Allí escuché por primera vez a un joven Enrique Morente en plenitud de facultades. La fase universitaria en Madrid estuvo marcada por la preocupación política, pero conforme se acercaba el final del franquismo, el ambiente empezó a virar hacia lo festivo. Mis padres eran muy hospitalarios. Ya en el piso de la calle Antonio Toledano 17, más cerca del centro, en un ambiente de universitarios discutidores, mi padre hacía cocteleras de Dry Martini los domingos, desde por la mañana, y ponía sus discos de Armstrong y Sinatra. Luego pasábamos a Chuck Berry. Entre conversaciones, gritos y risas, con el tocadiscos a tope, el bullicio se escuchaba en toda la calle. En realidad la música casi nunca paraba en casa. A veces yo tenía que preparar exámenes, pero el tocadiscos o la radio no dejaban de sonar en la misma habitación. Cuando me acostaba, ya bien entrada la noche, teniendo que madrugar para ir a la oficina, las conversaciones y las risas no aflojaban hasta las tantas. Mantener la vocación filosófica en tales circunstancias exige firmeza de voluntad, o quizá más bien lo contrario, un pensamiento del todo evanescente, acostumbrado a dormitar en muy diversas situaciones, tanto laborales como académicas.

En esa época íbamos mucho por La Vaquería, en la calle Libertad, donde servían cerveza con ginebra. Y algunos domingos a la Bovia, junto al Rastro. Los Stones y los Doors eran la banda sonora callejera de Madrid, *L. A. Woman* encendía las reuniones como un motor de arranque. Luego abrieron un pub en la esquina de la calle Ayala con Doctor Esquerdo, cerca de casa, donde ponían música más sofisticada y había personajes con brillantes atavíos. La escuela de San Blas y Canillejas había traído a casa el glam, a los Slade, a T. Rex. Y sobre todo a Lou Reed, David Bowie y Roxy Music. Los dos primeros no me seducían al principio, me parecían afectados. Los amigos me decían: «Escúchalos, hombre, que no solo hay Dylan en el mundo.» Dylan era para mí el contacto con la negritud americana y sus consecuencias. Cuando escuchaba música a solas, seguía poniendo sus discos, sobre todo el *Blonde on Blonde*, tratando de aprenderme las letras y de hacer –sin éxito– canciones parecidas. No me sentía inclinado a integrarme en nuevas tribus de hombres blancos: ni *rockers* ni *mods* ni *glam* ni *punk*. Reed me convenció con *Transformer* y con *Berlin*. Después escuché las disonancias de la Velvet Underground con curiosidad. A

Bowie lo entendí con *Ziggy Stardust*, con *Aladdin Sane*, una mezcla de pop y música contemporánea que me resultaba estimulante; y sobre todo con *Pin-Ups*, su intenso y admirable disco de versiones. Me gustaban las guitarras de Mick Ronson, mezcla de refinamiento y poderío. De Roxy Music poníamos mucho *Siren*, cuya portada sugería fantasías eróticas en ínsulas extrañas. Ya ven ustedes el resultado de leer a Juan de la Cruz en los años de la liberación sexual. Las emisoras de FM madrileñas eran en aquellos años una fuente de información valiosa. A través de ellas iban llegando los elegantes discos de John Cale –la otra cara de la Velvet–: *Slow Dazzle, Fear, Paris 1919*. Y los primeros de Brian Eno, sobre todo el *Another Green World*. De Phil Manzanera en solitario, *Diamond Head*, y luego los de 801. Los de Kevin Ayers *(Confessions of Dr. Dream, Sweet Deceiver...)* antes de quedarse a vivir en Mallorca y perder el oremus. Nos causó mucha impresión el oscuro *June 1, 1974*, en el que aparecían todos ellos junto a Nico. También oíamos a los Caravan y luego a Hatfield & The North. La música de corte europeo, principalmente la llamada escuela de Canterbury, predominó un tiempo en casa, aunque también poníamos discos americanos, como el *Blues For Allah* de Grateful Dead. Todo blanco, menos Stevie Wonder, que estaba en la máquina de discos de un bar cercano a Moncloa, donde solíamos recalar después de clase. Stevie también sonaba en casa de unos amigos, fervientes comunistas y melómanos, donde nos juntábamos a estudiar sin parar de escuchar música. Muchos años después, lo vi tocar en el Jazz & Heritage Festival de Nueva Orleans, alzando un puño amable para anunciar la inminente llegada de un negro a la presidencia de los Estados Unidos.

Con ciertos discos podía concentrarme en el estudio, con otros no había modo. Se iban decantando dos líneas de escucha básicamente divergentes: una ambiental, que permitía concentrarse; otra eléctrica y salvaje, con la que para estudiar había que pelearse por el volumen y acabar desistiendo al poco rato. Con los discos de Eno, por ejemplo, mi mente podía viajar sin dificultad hacia las costas de la antigua Jonia o los jardines de la Alemania romántica, hundirse en la psicodélica *Monadología* de Leibniz. Gracias al gusto ecléctico de los amigos de la periferia madrileña comencé a apreciar también la música culta contemporánea, me enganché al *Concierto n.º 3 para piano y orquesta* de Béla Bartók, a la *Sinfonía n.º 1, El mar* de Vaughan Williams. Pero si sonaba el *Marquee Moon* de Television, o los discos de Iggy Pop, la urgencia urbana me hacía pensar en salir a la calle a tomar unas cañas. En el fondo es bueno que el pensamiento tenga que enfrentarse a diario con sus demonios, probar a sujetarlos un rato o salir –más frecuentemente– alegremente derrotado. Con la llegada de los grupos de nueva ola, mis hermanos ya no tan pequeños empezaron a reclamar su derecho de acceso al tocadiscos, para insistir en Devo, en los Sex

Pistols y, sobre todo, en los Ramones. La electricidad cruda ganaba la partida, ya solo podía aspirar a un hueco para pensar fuera de casa.

Conocí a Cathy François en el verano del 74, en el Playboy de la Playa de San Juan, en Alicante, donde estaba de vacaciones con una amiga. Enseguida nos pusimos a hablar de música y de los poetas franceses del XIX. Yo estaba desplazado temporalmente en Orihuela como delineante, hacía muchas horas extras, comía y dormía en El Corro, la fonda de la señora Teresa y el señor Manuel. Todas las noches me iba con los compañeros de trabajo a las discotecas de Alicante, volvíamos de madrugada, dormíamos un rato y a trabajar de nuevo. La señora Teresa se encargaba de mantenernos despiertos con su asado de cabrito. La jornada pasaba escuchando la radio mientras delineaba y sesteaba sobre el tablero. Mis compañeros no hablaban mucho de literatura, así que, cuando me encontré con Cathy, las horas volaban conversando en la pista al aire libre, respirando una atmósfera de flores bajo las estrellas, bailando solamente algunas piezas, con paso trémulo. Era el año del sonido Philadelphia, también ponían mucho a Barry White y ocasionalmente a Isaac Hayes. Cathy no hablaba español y mi francés de bachillerato no bastaba para vencer la timidez. En un inglés inventado a medias, ella citaba a Victor Hugo, yo le traducía a Camarón. Yo había ido a Orihuela pensando en escribir un estudio sobre el poeta local Miguel Hernández, ella llegó a Alicante con intención de escribir una historia de ciencia ficción. Ninguno de los dos proyectos se llevó a cabo. Pero con Cathy empecé a tratar con más libros, a aprender el nombre de algunas flores. Después de viajar a Francia por vez primera, al final del verano, me puse a leer en francés, siguiendo sus consejos: Baudelaire, Gérard de Nerval, Mallarmé, Flaubert, Antonin Artaud y las novelas de Kafka (que me gustaron todavía más en otra lengua), la prosa irreverente de Witold Gombrowicz, los libros de Deleuze-Guattari.

En uno de sus viajes a Madrid, Cathy me trajo el *Rock Bottom* de Robert Wyatt, el primer disco que hizo el exbatería y cantante de Soft Machine después del accidente que le dejó en silla de ruedas. Premio de la Academia Charles Cross del año 1975, aquel disco extraño, luminoso y turbulento a la vez, estaba lleno de insinuaciones próximas a mi estado de ánimo fronterizo. Destilaba un género de demencia suave, una dulzura visionaria, cierta alegría en el surco del sufrimiento, una especie de esquizofrenia artesanalmente combatida por medio de la palabra y los instrumentos musicales. La expresión *«rock bottom»*, dicho sea de paso, es un hallazgo, significa muchas cosas: bajío donde encallar y hundirse; tocar fondo, pisar tierra firme; y también el rock visto desde su parte trasera. Los libros de Deleuze y Guattari *(Capitalismo y esquizofrenia* I y II, *Kafka*, etc.), endiabladamente abstractos sin dejar de estar sembrados de

advertencias concretas, proponían ideas para gestionar estados mentales semejantes a los que yo experimentaba escuchando a Robert Wyatt. Todos aquellos libros y discos extraños me parecían herramientas necesarias para acceder al pensamiento desde el pupitre inestable de la clase trabajadora.

En cuanto acabé filosofía me empeñé en irme a París, aunque me habían denegado la beca que había solicitado, haciendo caso omiso de mi expediente lustrado con ahínco de humilde fregona. Empecé a leer metódicamente los libros de Artaud, el poeta-actor y pensador loco. Me parecía una salida para escapar de las imposiciones cotidianas, no una fuga teatral de la realidad, sino una experiencia que me permitía refugiarme en la neblina del pensamiento, contemplar de otro modo las cosas que había de afrontar en casa o en la calle. El mundo de las ideas era para el aristócrata Platón un cielo trascendente hecho de formas puras y luz inalterable. Para mí, nebulosa cotidiana, en la que de vez en cuando se adivinaba un fulgor pasajero. Con Antonin Artaud descubrí que el pensamiento no es un atributo personal, sino materia en bruto, que en la vida diaria choca con otro género de cosas materiales, y que hay que pelear para abrirle hueco o buscar su momento oportuno. Mi tendencia natural a la abstracción no tenía por qué conducirme en consecuencia fuera del mundo, ni llevarme a representar un papel de intelectual de oficio. En los libros hallaba la misma electricidad, en suma, que hacía sonar los discos.

Dejé por fin el trabajo de delineante y me fui a París en el tren Puerta del Sol, en litera de segunda, con la cabeza llena de inquietudes agitadas por el traqueteo. El tren paraba en Irún para hacer el cambio de ancho de vía. Ya en Hendaya, subían desde la oscuridad las voces roncas y guturales de los ferroviarios galos, mientras yo imaginaba parajes de romántico exilio. En la ciudad de París me fijé con agrado en las diferencias más sencillas: en los pestillos de las ventanas, en la textura espesa de las cortinas granates, en el gris de los enchufes o en el aspecto serio de los teléfonos. Pero me chocaba la gravedad dramática con que cierta gente –los que tenían pinta de aspirar a título de artistas o intelectuales, que eran muchos– portaba su identidad en el metro y por la calle, como pasos de Semana Santa, con una especie de circunspección altiva, lindando con el espectáculo. Mi propio carácter me parecía en comparación poco hecho, peligrosamente entusiasta, sin temor a rayar en la frontera del ridículo, decididamente al otro lado si bebía un poco más de lo justo, sátiro desconcertado y torpe entre una muchedumbre experta en manejar las apariencias. Propenso a una amargura negra compatible con el verso de Verlaine: «Mi duelo es sin razón», lo cual me permitía ya sentirme un poco parisino. En cualquier momento, sin embargo, el tono seco de un transeúnte o de una dependienta volvía a ponerme en mi sitio. Tenía

que elegir entre varias identidades posibles, algunas de las cuales era mejor no defender en público. No me sentía responsable de todas ellas, pero mi deseo era conducir a trancas y barrancas mi recua de mulas a través del paso de montaña, hasta dar con cierta senda de lucidez difícil de alcanzar: «Es preciso que lleguemos a la frontera / antes del anochecer...», cantaba Robert Wyatt en castellano tomado de un manual de bolsillo de Assimil. París no estaba esperando a un estudiante subpirenaico con la libido recalentada por la represión, emigrado de una guerra civil prolongada en el enfrentamiento consigo mismo, para replantearse sus maneras de capital cultural del mundo. En el vagón de metro, en la panadería, en la ventanilla universitaria, las miradas duraban estrictamente lo justo para hacer manifiesto el desdén. Con mi francés todavía escueto, me las fui arreglando para pedir la cuenta en los cafés, para inscribirme como alumno de tercer ciclo en la Universidad de París VIII, para entrar en las bibliotecas e ir haciendo algún trabajo por horas. Es verdad que desde entonces el trato a los españoles en París ha mejorado mucho. Los periodistas destacados por las revistas francesas, que vendrían años después a reportar la movida madrileña, ávidos de comprobar libertades recientes y precios más asequibles del mercado de narcóticos, propagaron noticias acerca de nuestro derecho incipiente a ingresar en el primer mundo. Lo español acabaría poniéndose de moda en Francia. Pero no puedo evitar acordarme de mi sensación de extranjería como de un privilegio ganado a pulso, algo que andaba buscando desde niño, a lo que no querría renunciar por nada del mundo. Comparo mis sensaciones de entonces con las que debe de sentir hoy entre nosotros un inmigrante magrebí o subsahariano. Seguro que no son las mismas, pero intento imaginar el porvenir que pudiera corresponder a sus ensueños.

La Universidad de Vincennes recibía inmigrantes de todo el planeta, funcionaba más como mercadillo y restaurante infecto que como centro de estudios. Muchos acudían en busca de drogas. Allí, sin embargo, daba clase Gilles Deleuze, una vez por semana, y otros profesores atípicos que también me interesaba conocer: Jean-François Lyotard, François Chatelet. Inscribí mi proyecto sobre Antonin Artaud para trabajar bajo la dirección de Deleuze (aunque oficialmente firmó el fenomenólogo René Schérer, dado que Deleuze tenía demasiados alumnos) y, en un encuentro relámpago, le presenté mis ideas sobre la «metafísica en actividad» de Artaud. Me sugirió que prestase atención a su incesante relación con las drogas. Otro día comentamos algo acerca de la entonación del habla en las canciones de Dylan. No tuve tiempo de insistir en el asunto ni de presentarle mi trabajo. Había huelgas frecuentes. La clase era tumultuosa, de difícil acceso, fascinante en cuanto Deleuze entraba por la puerta, con abrigo y

sombrero grises, bufanda roja, como un personaje de las novelas de Beckett, a quien citaba a menudo. Deleuze era un ser magnético. Buscando inspiración antes de empezar a hablar, contemplaba la nube que salía de su cigarrillo, de la que iba a caer el discurso a veces como relámpago, a veces como ceniza. En su cerebro se producían conexiones asombrosas, sostenía el discurso hasta el límite de lo pensable. Tras un largo periplo por sendas incógnitas y arriesgadas, acababa sus argumentaciones ralentizando poco a poco la frase, bajando el tono hasta desembocar en una revelación susurrada, efecto dramático al que un aula llena de locos respondía con un silencio electrizado, que culminaba con una exhalación de aire de los pulmones del pensador –ya por aquel entonces bastante tocados–, una especie de interjección prolongada que se deshacía de su función de apoyo coloquial y sonaba como un rugido sordo, como si aún le quedasen arrestos al filósofo para contemplar cara a cara el fuego del mundo. Deleuze aprovechaba entonces nuestro aturdimiento momentáneo para encender otro cigarrillo –la duración del cigarrillo marcaba el *tempo* de la argumentación– y antes de que le cayese encima una pregunta impertinente retomaba la estrategia de su razonamiento, levantaba otra vez un poco la voz, diciendo: *«Aaalooors...»*, con cierta ternura femenina, pero con la mirada oblicua de quien te va a anunciar que tienes que ir cambiando de idea. Nunca hubiera podido imaginar que una clase pudiese llegar a ser tan emocionante. Pero allí no había mucha ocasión para compartir ideas o emociones con nadie. Solo hablaba con un compañero japonés, que también estaba trabajando sobre Artaud, durante el trayecto de metro, hasta que él tomaba su correspondencia. Pasé muchas horas en las bibliotecas, sobre todo en la de La Sorbona y en la Bibliothèque Nationale, copiando textos de revistas de los años treinta y cuarenta, con una ansiedad de poseso y una insatisfacción creciente.

En París, 1977, se respiraba la atmósfera de la nueva ola musical desatada después del fenómeno del punk en Inglaterra. Compré algunos discos y visité algún club nocturno, donde el personal no era más comunicativo que en las aulas. Algunos lucían galas recién sacadas del manual del perfecto roquero. Yo estaba totalmente metido en la lectura de Artaud, en los inéditos de sus últimos años de internamiento, tratando de pescar las consecuencias filosóficas del Teatro de la Crueldad, los retazos de pensamiento surgidos de su inmersión deliberada en la locura. El ambiente musical parisino me parecía demasiado dependiente de la moda, el ambiente intelectual obstruido por una afectación semejante, pese al indiscutible atractivo de las ideas de los maestros. Trabajé pintando y empapelando un apartamento en la periferia, copiando libros de contabilidad en el despacho de M. François, en la calle Turbigo, junto a la calle St. Denis,

poblada de señoritas en ropa interior de encaje desde el punto de la mañana fría. Llegué a obsesionarme con la experiencia artaudiana, a encerrarme en una reflexión aislada, extrema y desnuda. Soñaba a veces con una nube gris palpitante en la que percibía la luz ligeramente metálica del sentido. No veía mucha salida para mis estudios en Vincennes, de hecho la universidad cerraría poco tiempo después. Y tampoco sentía grandes deseos de hacer oposiciones en Madrid para profesor de instituto.

Durante unas vacaciones percibí entre los amigos del entorno de la galería Buades, a quienes había empezado a tratar en el último año de facultad, un dinamismo interesante. En la radio se escuchaban canciones atrevidas en español y se hablaba de grupos nuevos. La era de los solistas salidos de los grupos sesenteros había acabado con Camilo Sesto haciendo de Jesucristo Superstar. Decidí regresar a Madrid, seguir mi tesis en la Complutense, donde obtuve una beca de investigación a la que renunciaría nada más empezar Radio Futura, algo precipitadamente. La estancia en París me había permitido intimar con el delirio intelectual, internarme en muchos libros, tomar el pulso de algunos autores selectos. Pero en mi propia tribu estaban empezando a sonar tambores acallados desde hacía siglos.

La electricidad furiosa del punk, el desenfreno y el aturdimiento, que unos defendían como extrema liberación y otros denostaban como sometimiento a la facilidad mediática, carente de sensibilidad musical, me parecía a mí en aquel momento otro cantar: una puesta al desnudo no ya del cuerpo –sujeto por otro lado con imperdibles– sino del cerebro humano en estado de shock. Era una especie de desnudez extrema de las ideas, una metafísica de clase obrera, sin recurso a lo trascendente, lo que se estaba manifestando bajo el lema del *no future*. Tenía para mí un valor, más que musical, filosófico y político, en sentido amplio. A la vez que asumía la negación de todos los valores como desechos burgueses (del lenguaje estructurado, de cualquier forma de orden establecido, de la propia anatomía), el punk representaba la irrupción en el mercado mediático y en la industria del ocio de los desheredados blancos, como si fueran negros pero sin tierra de origen que lamentar, por medio de la sonoridad eléctrica en crudo, sin tradición musical reconocible, puesto que los punkies renegaban para empezar del circo del rock, que les estaba contratando como enanos. No hay realmente muchas cosas que aprender del punk, musicalmente hablando, salvo la intensidad de la expresión llevada al límite, el fraseo que reproduce a veces la entonación coloquial más desquiciada y urgente, la excesiva distorsión de las guitarras que parecen echar en falta algo de lubricante para motores, el pulso acelerado compartido como engranaje humano que se enfrenta a las máquinas en su terreno, con su propio lenguaje, oponiendo ruido a la

ciudad del ruido. Poco estudio hace falta para incorporar esos colores al espectro musical, pero eso no los convierte en desdeñables. Son la respuesta blanca (lívida, mortal) que vino a cerrar con un espasmo el siglo de las canciones. No hay nada más allá en la conjunción minimalista de sonido eléctrico y letra. Salvo perder las prisas, la urgencia por desaparecer en un vómito. Y en tal caso volvemos a carear nuestra lengua estupefacta con el formato escueto más internacional: el blues primitivo, sin que sea obligatorio limitarse a la escala pentatónica. Porque podemos aprovechar esa llamada de atención *borderline* con la que culmina la canción popular eléctrica, fuera de los límites de la cultura y del prestigio social, hecha desde el cubo de la basura, para volver la vista atrás y comparar los restos de las tradiciones poéticas y musicales de nuestras lenguas con los patrones de la negritud, que se han vuelto universales. Radio Futura fue un intento de ese tipo, un proyecto afterpunk periférico, en lengua romance. El interés del punk es que con él se acabó la pequeña e intensa historia del rock, un contagio interétnico masivo por medio de las canciones. Naturalmente podemos seguir haciendo jazz, rhythm & blues, rock, soul, reggae o hip hop, igual que se puede seguir haciendo tango, bossa nova, son cubano o fado, como leer una y otra vez con placer a los clásicos del Renacimiento o del Siglo de Oro. Se puede mezclar todo ello y mucho más, flores de Oriente y sapos de Occidente en cazuela de barro puesta a fuego de leña, desdeñando la limpieza de las cocinas de inducción. Debemos intentar preservar cualquier retazo de cultura, contracultura o subcultura, popular o elitista, que aún sea capaz de provocar sensaciones sin depender exclusivamente de un código numérico, ahondar en los estilos que conservan algo de electricidad sin enchufes, solo para comprobar si hay vida fuera del aparato. Pero hemos de tener presente que en modo alguno basta con mimetizar patrones rítmicos, melodías, giros de expresión, versos de un metro u otro, para saciar la sed de nuevas formas sonoras que despertó en nuestra infancia y que ya nada podrá satisfacer.

Toca averiguar ahora qué utilidad siguen teniendo las canciones y los libros en la era digital. Hay faena para rato, porque hasta los temas aparentemente más simples de la cultura popular contemporánea esconden gato encerrado. Son tan intrincados que llaman a la reflexión, pero nos hemos quedado sin palabras y además no hay horas en el día. Hay que sostener el pensamiento a partir de ahí, si queremos hacernos cargo del control de nuestras vidas. No es seguro que queramos, nos lo vamos a *pensar*. Los supervivientes del punk permanecen atentos a lo que pueda decir cualquier canción con energía, aunque no abrase los sesos, les ha dado tiempo a escuchar algo de jazz y hasta de música clásica mientras se lo estaban pensando. En lo que me concierne, no creo poder librarme de la necesidad de

hacer canciones, tratando de vislumbrar a través de ellas lo que todavía no entiendo de la existencia y de la vida en común, que es prácticamente todo. Entre mi vocación de estudiante de filosofía extranjera y mi oficio de escritor e intérprete de canciones en español no tengo elección, han nacido juntos y ambos se disputan las ganas de seguir en la pelea, a sabiendas de que no hay tiempo para todo.

Opongo al desánimo ocasional el recuerdo vivo de las razones que me hicieron tomar la decisión de limitar las horas de estudio para compartirlas con otros aprendices de músicos en un local de ensayo. El deseo de pensar y de escribir, eso está muy bien, me decía entonces, pero ¿acerca de qué? ¿Dónde tomarle el pulso a la realidad, al pasado y al futuro de la sociedad de los hombres? Debo al oficio de hacer canciones el haberme proporcionado material de primera mano para reflexionar, a la vez que me quita casi todo el tiempo para hacerlo. Y a algunos libros de filosofía que me han acompañando de gira –aguantando burlas amistosas, esperando pacientemente ser abiertos en algún rato perdido entre furgones, aeropuertos, escenarios, bares y cuartos de hoteldebo paisajes mentales divergentes, misteriosas sentencias cuyo sentido jamás parece agotarse, como la de Spinoza en su *Ética*, favorita de Deleuze: «Nadie *sabe* lo que *puede* un cuerpo.»7

3. DE UN PAÍS PERDIDO

La quema de rastrojos después de la cosecha permitía hasta hace poco acelerar la recuperación de la tierra. Cuando se araba y se trillaba con animales, la paja restante servía para alimentarlos, pero con la llegada de las máquinas al campo daba mucho trabajo esparcirla y enterrarla antes de volver a sembrar, por lo que resultó más a cuenta recuperar la técnica del fuego, aplicada en agricultura desde tiempos neolíticos. El fuego evita microorganismos pestilentes, las cenizas devuelven a la tierra sus nutrientes oscuros. Entre ingenieros y agricultores hay quienes defienden y quienes condenan esta práctica recientemente prohibida en España, bajo el supuesto de que la recuperación lenta del suelo es a la larga más productiva. Como esto no es un manual de agricultura, el lector impaciente estará aguardando que asome el sentido de la metáfora. En tiempos de Radio Futura, cuando surcábamos de cabo a rabo la meseta varias veces al año, era frecuente ver a través de la ventanilla en movimiento cómo los campos de Castilla flameaban e iban quedando negros, listos para el sueño reparador del barbecho. Entre nosotros se imponía un silencio respetuoso. El cansancio y los recuerdos de las últimas emociones de la escena o del *aftershow* nos inclinaban a comparar nuestro ánimo con el sufrido lomo de la tierra ennegrecida por las llamas. Tales imágenes dieron título a un disco grabado en Londres, en el que nuestro deseo de enlazar con la nueva ola internacional empezó a complicarse con la intención de echar mano de tradiciones locales. Algunas canciones aludían a fantasmas e incendios propagados en la pasada guerra civil. La imagen del fuego estaba impresa en el doble fondo de la sensibilidad y de la memoria, el rocanrol en España era nuestra guerra particular. Tras la cosecha de emociones de la gira vendría el nuevo semillero de canciones. Para grabar *De un país en llamas* no aguardamos mucho. Movidos por el éxito creciente procedimos según el ejemplo de los agricultores de secano.

Por primera vez en aquellos días empezamos a plantearnos la necesidad de dar un giro a la estética urbana de la nueva ola, incorporando en las letras imágenes del campo español, de las viejas calles del centro donde aún se escuchaban ecos rurales. Entre el nervioso *stacatto* eléctrico y las historias de la España profunda, el diálogo no resultaba del todo fluido. La métrica de las canciones hechas a imitación de los modelos americanos o ingleses no se amoldaba a la herencia de los versos predominantes en nuestra lengua.

Con el país en pleno proceso de transición hacia la democracia, cerrando tratos para su integración en Europa, las canciones populares tendían a imitar el curso rápido de la frase anglosajona, su facilidad para los negocios. Tan solo unos años atrás, algunos amigos provenientes de la izquierda radical, prefigurando otros giros ideológicos espectaculares, planteaban la conveniencia de votar más bien al centro que a la izquierda, para no precipitarnos en dirección de la medianía gris del bienestar europeo sin considerar la posibilidad de abrazar un destino más humilde, pero también más coloreado y sugestivo. La propuesta era algo fantasiosa, pero señalaba la conciencia de un límite que estábamos franqueando sin posible vuelta atrás. Por no perder el tren de alta velocidad del futuro, nos internamos decididamente en la medianía gris, dejando atrás algunas virtudes de la confusa y problemática tradición hispana, por ejemplo, el hábito de memorizar la poesía.

Fue una sorpresa descubrir que los versos y estrofas del Siglo de Oro español se conservaban en Cuba con una viveza que permitía improvisar, mantener los tonos de vieja herrumbre del ingenio azucarero, pero también sacar a relucir nuevas historias del transporte urbano, de la cola de racionamiento, de la escuela y de la pista de baile cotidianos. El son cubano sobrevivía por otra parte a pocas millas marinas de la música afroamericana hecha en inglés. Los primeros paseos por La Habana nos permitieron asistir boquiabiertos al luminoso desconcharse de los viejos palacetes, al airearse ligero y garboso de la indumentaria tropical, y escuchar el caudal vivo de un habla que recordaba acentos familiares, pero con rasgos de máscara africana. Misteriosamente preservadas en otro mundo, esencias de un pasado que ya dábamos por perdido. Esa alegría humilde llevada con orgullo muy bien podía ser llamada nuestra, pero empezamos a reconocerla en el momento justo en que se esfumaba. Afortunadamente el país se había fugado a otro continente mucho antes de ponerse por las nubes de la especulación inmobiliaria. Cuando se perdió Cuba, resulta que al final se salvó algo de España.

No deja de ser estimulante encontrar la sensación de lo propio allá donde uno no se lo espera, alivia descubrir una manera de compartir lo desconocido. Lo cierto es que en España vivimos acostumbrados a reconocer diferencias, pero también a dilatar reconocimientos. Estos se producen más fácilmente cuando uno necesita ser acogido. Las fachadas cariacontecidas de algunos barrios de Barcelona, por ejemplo, siempre me ha parecido que conservan una expresión completamente española. A veces me detengo a escuchar un clamor en el silencio de sus puertas y ventanas. Parece que van a aparecer los viejos colchones para protegerse del tiroteo. Es lógico que haya quien prefiera compartir recuerdos menos conflictivos, pero no es fácil desligarse del

vacío que nos une. Los clamores del silencio son más hondos que las diferencias entre lenguas hermanas. Pudiera parecer fuera de lugar, propio de un talante quejumbroso y falsario, echar de menos los años del hambre. No es mi intención, ni mucho menos, pero lo cierto es que asombra constatar cada año la evolución incomprensible de las calles y plazas con sabor añejo, de las costas luminosas, hacia una extraña fealdad sin alma. Hay que tener cuidado con los conceptos que uno pone en juego: país, alma. Son cosas que están siempre en trance de perderse. Sería absurdo esperar alguna suerte de restitución en esos términos. ¿Qué es lo que reclamamos entonces? ¿Algo con lo que no se pueda especular? ¿O más bien al contrario, la posibilidad de fabricarse un lugar enteramente especulativo, imaginativo, resistente a su propia perdición? Quizá se trate de equilibrar la velocidad de los cambios con el ejercicio de la memoria, la especulación con la lección de la experiencia. Para imaginar es preciso que las imágenes resistan algún tiempo, que podamos reconocer algunas sensaciones. ¿Cómo preservar el frescor de los viejos puestos de flores cuando el flujo masivo de inmigrantes y turistas aconseja el aumento de la producción en invernaderos? ¿Acaso no vienen buscando ellos también una parte del pasado o del país natal que les falta? Fabricarse un lugar no se reduce a adquirir en propiedad una casa con jardín cuidadosamente delimitado del jardín vecino. Las sensaciones relacionadas con la propiedad privada únicamente persisten bajo amenaza. El frescor de los puestos de flores callejeros es otra cosa. Es un lugar común que se sostiene con un flujo moderado de dinero. Necesitamos un lugar común capaz de preservar sensaciones e imágenes en devenir. Ese y no otro es el objeto prioritario de la especulación. Pero el fluir del dinero no es capaz de moderarse.

La conversión de nuestro país en democracia moderna, su integración en la moneda europea, desataron un formidable furor constructivo, que en las zonas turísticas se había anticipado unas décadas a la Transición. La democracia española se consolidó bajo el rugido amenazador de excavadoras y hormigoneras, igual que la ateniense tras el veloz impulso de sus naves. El alza insensata y arrogante de los precios, disimulada tras la dificultad para calcular el cambio, parecía poder sobrellevarse si todo el mundo gastaba más rápido. No hemos tardado mucho en caer en la cuenta de que, cuando la especulación desatada quiere volver a apoyar los pies en el suelo, el suelo ha desaparecido bajo sus pies. La democracia ateniense era un acuerdo entre ciudadanos propietarios que excluía a las mujeres, a los esclavos y a los extranjeros. La española, siguiendo el modelo americano de la casita con jardín exiguo, pero bien delimitado, ha soñado con convertir a todo el mundo en propietario, esclavizando a hombres y mujeres –sin distinción de autóctonos y extranjeros– a una

deuda que dura de por vida, a lo largo de la cual el valor de la propiedad se convierte en algo muy dudoso.

¿A esto se refería Kant cuando definía la naturaleza apriorística y más bien subjetiva del espacio y del tiempo? Otras experiencias nos advierten de que la percepción del espacio –al menos del espacio urbano– es cosa variable y relativa. Cuando volvía de mis primeros viajes al extranjero, las grandes avenidas de Madrid me parecían más pequeñas, sucias y descoloridas, ya fuera por descuido nativo o visitante. Vivimos a mitad de camino entre los bulevares empíreos y el chabolismo insalubre, tal vez por eso los turistas de latitud norte se dejan ir a comportamientos zafios que reprimen en su país de origen, mientras los inmigrantes sureños se acomodan en los extremos de nuestra pobreza, renovando la actividad social en torno a las chabolas periféricas. Solamente reconozco con alivio mi país cuando aparto los ojos del suelo y trato de volverlos a través del humo hacia el límpido azul, que el jerifalte de turno prefiere tapar con una bandera de tamaño impúdico, cuando no con hoteles negros que clausuran el horizonte.

Todo cambia, desde luego, ni el país ni el paisaje pueden ser iguales para siempre. Pero ¿dónde está escrito que el cambio deba ser necesariamente a peor? A peor –*«cap au pire»*, decía el último Beckett en su lengua adoptada– vamos por obligación los mortales, llenos de melancolía contemplando el rostro indiferente de las ciudades, que en su largo desamparo durarán mucho más que nosotros. Perder la vida, vale, pero ¿por qué perder la calle, por qué la playa, es decir, las cosas que se desgastan lentamente? ¿Qué ingenuo o malévolo adalid del bien común puede engañarse o engañarnos con la creencia perversa de que el crecimiento va a prolongarse indefinidamente? No es de nuestro gusto la nostalgia del origen perdido, pero nos gustaría que el cambio continuo, en lo que depende al menos de las decisiones humanas, fuera discutible. Porque no es fácil aplicarse el dicho de Heráclito el Oscuro: «Descansa en el cambio», cuando las obras incesantes impiden el sueño nocturno.

La experiencia de recobrar impresiones del pasado natal en lejanos territorios se ha vuelto normal entre viajeros frecuentes, particularmente españoles, que acaban de dejar atrás el subdesarrollo y vuelan por todo el mundo con creciente desenvoltura. Quizá por esa razón me cuesta hacer turismo, no vaya a ser que al final me encuentre lo mismo por todas partes. Hay quienes se topan con su vecina de rellano en Benarés, mochila al hombro; para eso yo no hago el viaje iniciático. Mi trabajo me obliga de todas formas a moverme mucho. Últimamente prefiero buscar diferencias cercanas, descansar en un cambio apenas perceptible. Lisboa, por ejemplo, es un destino siempre apetecido, poético y musical, en el que aprovecho para

trabajar a otro ritmo, haciendo como que estoy de vacaciones. La primera vez que cogí el tranvía para Alfama me robaron la cartera y perdí también la tarde en comisaría, sumido en sensaciones familiares. He regresado otras veces y Alfama me ha devuelto con creces las horas perdidas. Allí también he tenido la sensación de recobrar el lugar común: los lujos inefables atesorados en el regazo de la pobreza, la tarde detenida en gastados azulejos, la copla murmurada en una hora de silencio, el rumor de un bosque soñado durante la siesta.

Las nuevas canciones nacen de esa vieja fuente cuyo rumor todavía alcanzamos a escuchar de vez en cuando. Merece la pena buscar entre las palabras, como entre ruinas, aquellas que son capaces de hacer revivir fantasmas de otro tiempo, sin dejar de reclamar su derecho a figurarse el porvenir. Quizá el país perdido no pertenezca en realidad al pasado. Quizá hayamos perdido tan solo ese estado de relativa indigencia prometedora en el que uno necesita abrir la puerta a la certeza del cambio que se avecina. A cambio hemos ganado el futuro como seguridad férrea, con sus inevitables accidentes masivos y daños colaterales. No es que echemos de menos la utopía febril, intransigente y caprichosa, echamos de menos su verdad callada, la necesidad de donde mana el deseo de otro horizonte. La verdad de toda vieja utopía reside en eso que Deleuze y Guattari llamaban *«le peuple à venir»*: una comunidad que solo admite desterrados, nómadas del vasto desierto interior, guerreros que huyen del bando de la avaricia, ciudadanos de un planeta devastado cuyas ruinas esconden un pozo de agua mítica, cuya frescura imaginaria es comparable tan solo con el sinsabor de su perpetua dilación.[8]

Reclamar la restitución del país perdido, la integridad del espíritu amenazado por la ruina, sería como prolongar la confianza en la redención ultraterrena, aunque invirtiendo su sentido. Los que hacemos canciones no solemos ser tan confiados, nos contentamos con una utopía pequeña y manejable. Arte de lo efímero por excelencia, la canción popular se ve en la mera necesidad de pelear para encontrar su forma de resistir. Hoy se enfrenta al abismo del olvido en mitad de un océano de registros. No basta con grabar un disco para asegurarse la participación en la fuente del lugar común donde se refrescan las sensaciones. Nuestro problema sigue siendo el mismo que en las épocas de la tradición oral, con la salvedad de que, si queremos una comunidad de oyentes, hoy nos la tenemos que inventar, con independencia de los medios que interceptan el acceso a la memoria colectiva. Los medios de comunicación no construyen comunidad, se limitan a administrar audiencias. Las canciones, en cambio, avanzan hacia su comunidad por venir en la medida en que son capaces de despertar las voces de los espíritus. El país perdido solamente revive en las canciones, que de esta suerte son un modelo político sin

pretenderlo.

Para definir la naturaleza del ritmo musical, el filósofo persa Ibn Sînâ (Avicena, 980-1037) empezó por investigar el modo en que dos notas sucesivas mantienen cierta «unidad en la imaginación». El problema específico del ritmo tiene un alcance general, expresa la relación entre lo nuevo y lo viejo en un periodo de tiempo reducido, cercano y observable: «Una cosa nueva debe ser percibida cuando la huella de la otra es todavía neta en la imaginación, para que parezcan percibidas ambas al mismo tiempo.» Más allá de cierto límite temporal, dos notas sucesivas carecen de unidad. Siguiendo la enseñanza de Aristóteles, Avicena nos dice que la especulación no basta para calcular el límite de tiempo favorable para la imaginación: «Esa duración máxima solo puede ser conocida por la experiencia, la especulación no puede conducirnos a ella. Algunos fijan ese máximo en tres veces el tiempo de referencia, otros en cuatro; todos son unánimes en considerar que es excesivo sobrepasar el cuádruple.» Un compás de cuatro tiempos es el marco natural para la unidad imaginaria de las notas sucesivas, según dice la experiencia. Solo estamos hablando de la práctica musical, el modo en que esta sencilla teoría sea aplicable a la memoria personal o a la historia de los pueblos se lo dejamos a los especialistas. En cuanto interviene el discurso en la construcción de la memoria individual y colectiva, el ámbito de lo que se puede imaginar se amplía considerablemente, se expresa en años, lustros, generaciones, edades históricas o «eones». Es más que probable que haya también una medida de la experiencia, no discursiva, a partir de la cual la historia personal y colectiva se disuelven, el país o la cabeza se han perdido, igual que se pierde el ritmo ocasionalmente. Perder el ritmo no es tan grave, si previamente hemos aprendido cómo recuperarlo, si hay alguien más a nuestro lado sosteniendo el pulso. Con su característica finura para la reflexión, Avicena nos proporciona otra pista útil para mantener el ritmo, o para recuperarlo cuando se ha perdido. Es preciso tener en cuenta que las notas sucesivas están separadas por silencios más o menos marcados. Escuchando el efecto sonoro inmediato de una «moción» (movimiento de la mano sobre el instrumento), no podemos imaginar el silencio que separa las notas sucesivas; pero, si reemplazamos una nota por un silencio, esa impotencia de la imaginación desaparece: «Pues no resulta imposible figurarse una moción por medio del pensamiento, durante un silencio en que nada se percibe.»9 Atentos, pues, al valor de los silencios. Nuestra comunidad por venir podría estar buscando en ellos su medida.

4. EL GATO ENCERRADO

Usamos con frecuencia el nombre de algunos animales como apodo individual o gentilicio para destacar cualidades que ni la identidad formal del sujeto reconoce ni están incluidas entre los rasgos que distinguen a nuestra especie. Dando un aparente paso atrás en el orden de la evolución, designamos a alguien como Gato, León, Tigre, Caballo, Oso, Gorila, Zorro, Lobo, Víbora o Perro. Recuperamos de este modo cualidades inhumanas para otorgarles cierto valor simbólico. No es que pretendamos identificar al ser humano con el animal en cuestión o señalar semejanzas evidentes entre ambos, muchas veces el apodo le cae a uno encima de manera totalmente accidental. Sin embargo, convertimos lo animal en rasgo distintivo e intensificamos su sentido como si estuviésemos más cerca del totemismo primitivo que del Siglo de las Luces. Algunos pueblos de Australia, África y América conservaban todavía en el siglo xx una forma de organización social basada en clanes que tomaban el nombre de un animal, el cual se convertía en objeto sagrado o tótem y no podía ser sacrificado ni comido, salvo en determinadas ocasiones rituales. Los miembros de un mismo clan no podían contraer matrimonio ni mantener relaciones sexuales, quizá para favorecer el intercambio con otros clanes. Los individuos heredaban el nombre del tótem correspondiente a su clan por vía matrilineal. Tenía un sentido de identificación mágica con las virtudes del animal, el clan quería emparentarse con su poder.[10]

El apodo animal renueva en el medio urbano un resto de animismo que el éxodo rural parecía haber dejado definitivamente atrás. Todavía en los pueblos, la costumbre de colgar apodos circunstanciales, que se convertían en pesada herencia familiar como grotescos títulos nobiliarios, rara vez echaba mano de nombres de animales. La cercanía del establo bastaba para tener presente el papel de las bestias como fuente de alimento que había perdido todo carácter sagrado.[11] El viejo sacrificio ritual, que convertía a los miembros de una comunidad en partícipes ocasionales de lo divino, se reproducía semanalmente en la misa dominical, dando a comer a la vecindad más devota fragmentos de un dios humanizado. Fue preciso distanciarse del medio rural, que los hijos del pueblo fuesen a buscar trabajo y pareja lejos de su entorno, para que el apodo animal recuperase un halo legendario, reflejo pálido y tardío del tótem primitivo, precariamente adherido al individuo perdido y anónimo entre el gentío urbano. Tras la humanización de lo divino, fue preciso que el

nuevo habitante de la urbe se deshumanizase un poco.

El apodo animal conserva un halo degradado y borroso de antigua efigie heráldica. Es un símbolo desprovisto casi por completo de prestigio, como un tatuaje que ha perdido significado colectivo, que responde solamente a los caprichos del destino solitario. Mide la distancia creciente entre el individuo y la comunidad, que antaño buscaba asimilarse con otra especie animal y hoy juega como al descuido con imágenes que nos comprometen débilmente. Pone a prueba el resorte gastado de los nombres. Tiene cierto interés gramatical observar de cerca, como con lupa, el funcionamiento de ese deterioro simbólico.

En el caso del apodo individual, el nombre común del animal pasa a ser propio de un individuo humano. El tótem con el cual se identificaba todo un clan prehistórico se convierte en mera caracterización personal. Falta el sentido vinculante con el grupo que le daba fuerza a la denominación. Pero el apodo animal tampoco llega a ser propio del todo, porque conserva el eco genérico de la especie aludida. Su resorte gastado fluctúa por tanto entre lo humano y lo inhumano, entre lo propio y lo común. Cuando el nombre de la especie animal se aplica en cambio a un colectivo, vincula a una especie con parte de otra especie, sigue siendo común. Podríamos pensar que las funciones del viejo tótem en este caso se renuevan, pero lo cierto es que acontece algo distinto. El nombre de la especie animal destaca ciertas cualidades del grupo humano. Su significado se intensifica para diferenciarlo de otros grupos con los que no admite intercambio. No es el nombre totémico de un clan que espera relacionarse con otros clanes, sino el de un colectivo segregado. El apelativo común adquiere nuevo realce, la cualidad animal se transforma en intriga que solo entienden los implicados. Si en el apodo individual el valor simbólico fluctúa de forma algo indecisa entre el carácter propio del sujeto aislado y lo común de una especie animal, en el uso como gentilicio el nombre de la especie animal, sin dejar de ser común, se singulariza, se convierte en valor cultural cerrado sobre sí mismo que se arriesga a ser ensalzado o denostado. El nombre común de una especie animal se debilita cuando se convierte en nombre propio de un individuo. Recobra fuerza si se aplica a un grupo, pero solo para oponerse al resto de la humanidad.

Veamos algunos ejemplos: si decimos «el León de Belfast», aludimos a un cantante huraño, rugidor y peleón, tal vez hasta cruel y sanguinario –aunque en el fondo noble–, en caso de caer sobre su presa. Eso nos quiere hacer temer, al menos, tal designación. Su talante se compara con todos los rasgos comunes de la especie felina mayor. La expresión, al incluir un topónimo urbano, produce además un curioso efecto de contraste, como si viéramos al magnífico animal

melenudo –¿tocado con sombrero Stetson?– recién escapado de una jaula en mitad de la conflictiva ciudad irlandesa. El individuo solitario así designado preserva cierta capacidad de seducción, como si no dejara de tener presente que, para ser eficaz, el viejo tótem necesitaba el reconocimiento del público femenino.12 Si decimos, en cambio, «jaguares latinos», «jóvenes leones» u «osos de discoteca» atribuimos a un colectivo cierta cualidad específica de la especie animal, sea la fiereza, sea un carácter juguetón, algo torpe y brusco, ajeno a convencionalismos. Usos despectivos de la palabra «perro» se reparten por igual entre moros y cristianos, aludiendo a la supuesta bajeza del colectivo opuesto.13 Estamos ante funciones de la denominación algo extrañas, por muy naturales que parezcan, de significado ambivalente, que singularizan de un modo u otro el lugar común, jugando a intercambiar rasgos entre individuos y grupos, entre distintas especies, convirtiendo cualidades naturales en valores culturales contrastados. Quizá todo símbolo lleve a cabo un intercambio parecido. Quizá el lenguaje consista en una constante alternancia bipolar, en un continuo proceso de deterioro y revigorización del reparto simbólico. En todo nombre se escucha, ya sea propio o común, la respiración de otro ser. El nombre nos ata al cuello la sombra de un doble, el espíritu de un muerto, no solo el antepasado en línea directa, sino un ancestro común a los animales y a los hombres.

En un extraño y fascinante libro, el escritor Elias Canetti, búlgaro de nacimiento e hijo de sefarditas españoles, interpretaba la función del nombre totémico en franca divergencia con respecto al sentido sexual y familiar que le había asignado el padre del psicoanálisis. El totemismo sería, desde su perspectiva disidente, algo más que una forma de organización social. El animal totémico es un doble, un espíritu ancestral que representa los lazos con la naturaleza más allá del linaje humano. Adoptar su nombre expresa un deseo de metamorfosis y de multiplicación, pero no en el sentido de la reproducción genética y lineal, sino como fenómeno de «masas» o asociación de energías a la vez en el espacio físico y en el plano de los símbolos. Las masas más primitivas: la horda en fuga, las mutas de guerra o de caza, las danzas rituales fúnebres o festivas, sostienen una doble relación con las fuerzas del entorno y con el espíritu de los antepasados. La muta, que es un pequeño grupo de hombres asociados para actuar con un fin preciso, se opone por su dinamismo al carácter estático del clan, de la tribu y del linaje. Tiende a provocar metamorfosis, fenómenos masivos de mayor alcance. La masa más numerosa e imponente es –de acuerdo con Canetti– la de todos los muertos que aguardan algún resarcimiento por sus penalidades hasta el día del juicio. Probablemente tendrán que contentarse con el reconocimiento de los vivos por su contribución a preservar y

perfeccionar sus medios de expresión. Los ciudadanos contemporáneos se lo debemos, no menos que los hombres primitivos. A cambio ellos nos aguardan para que formemos parte de la comunidad más extensa que quepa imaginar, la de las «masas invisibles». La comunidad de los vivos con los muertos es «la idea más antigua de la humanidad». Aristóteles sabía lo que decía cuando alababa el amor por los desaparecidos. Advirtamos que el vínculo con las «masas invisibles» –con las vibraciones del entorno, con el espíritu de los antepasados– se prolonga en la tradición oral por medio del lenguaje, de la música y de la danza. La «cultura de masas» no habría esperado hasta la revolución industrial y demográfica del siglo XIX para empezar a actuar, según Canetti.[14]

Las masas se relacionan con fenómenos rítmicos desde los tiempos más remotos: «El ritmo es originariamente un ritmo de los pies. [...] Los dos pies nunca pisan con la misma intensidad. El hombre siempre ha prestado atención a los pasos de otros hombres; con toda seguridad estaba más pendiente de ellos que de los propios.» La pequeña horda de cazadores lee en el suelo las huellas de una manada, esta es la primera escritura que el hombre aprende a leer. Ante la manada numerosa u otra horda enemiga, el pequeño grupo quisiera multiplicarse. La masa en formación desea incorporar todas las energías del entorno, humanas o inhumanas, y cuando no dispone de más fuerzas las finge para favorecer el acoso o la fuga. El incremento del ritmo de los pies simula, por medio del ruido y también por las huellas impresas en el suelo, un mayor número de hombres. He aquí la representación audiovisual primigenia, efectuada a ras de la necesidad perentoria: huellas simuladoras, numerosas, amenazantes, parcialmente engañosas. Tal es el origen de la danza, que expresa el deseo de crecimiento y de ocupación de un territorio extenso por parte de los miembros de la tribu. Desde el punto de vista de las masas, el ritmo no es una manera de medir el tiempo o de asegurar la sucesión, se asocia antes que nada con la extensión, con el deseo de renovar la posibilidad del crecimiento masivo y de la «descarga» sincrónica, llenando el espacio circundante en alianza con fuerzas de toda especie.[15]

La mentalidad occidental contemporánea tiende a desprenderse de la creencia en los espíritus como mera superstición. Prolonga en cambio su relación con las «masas invisibles», transfiriendo su expectación hacia las generaciones futuras. Canetti subraya la importancia de esta noble preocupación, que de ser sincera podría contribuir a la supresión de las guerras, pero la humanidad venidera tendría mejores garantías si la actual fuese capaz de sostener el convenio con los antepasados, cuyo espíritu alienta en las palabras y duerme con un ojo abierto en los instrumentos musicales. Ciertas

pervivencias particularmente iluminadoras animan a mantener un prudente respeto hacia los espíritus de otro tiempo sin necesidad de caer en la vulgar superstición. Canetti cita un ejemplo interesante: la palabra inglesa *slogan* deriva del gaélico escocés *sluargh*, que designa al ejército de los muertos más temibles, quienes de cuando en cuando se abalanzan sin piedad sobre los vivientes y sobre sus bienes. *«Sluargh-ghairm»* es su grito de guerra, el grito de guerra de los muertos contra los pobres escoceses de las montañas. Las propuestas publicitarias o políticas, tan aficionadas al eslogan, muestran desde esta perspectiva su verdad más inquietante.16

Al margen de la capacidad humana de sublimar por medio de símbolos las necesidades que nos obligan a vivir en sociedad, el apodo animal manifiesta en todo caso un resto de pulsión atávica, que trata de ampliar nuestro sistema convencional de valores con implícitos marginales que todo el mundo reconoce. Supone cercanía y algún entendimiento con el bruto carente de palabra, dueño en cambio de las ventajas del instinto. Es muy recurrente el uso de las comparaciones con perros y gatos, animales llamados de compañía, porque se avienen a compartir nuestro hábitat desde hace mucho, si se les proporciona comida regularmente. El animal doméstico urbano solamente se parece al tótem en que, salvo en situaciones extremas, no puede ser comido. Él reclama alimento de continuo sin proporcionar a cambio más que su presencia, valorada como aliciente de una vida cotidiana generalmente exenta de comunicación con el vecino. Extraño destino el del animal de compañía obligado a tratar de descifrar el sentido de nuestras expresiones, que no puede reproducir. Como ya me he hecho bastantes preguntas acerca de la imprudencia que supone el haber elegido un apellido artístico canino, voy a centrarme ahora en el valor opuesto –siempre más misterioso– del gato como apodo de algunos individuos de nuestra especie.

«Gatas» y «gatos» se dice de los madrileños auténticos, con linaje de abuelos nacidos en el Foro, quizá por la abundancia de transeúntes en el antiguo núcleo urbano, comparable con la población nocturna y hambrienta de sus tejados. Incluye, por supuesto, un matiz de figura castiza y ciertos humos en el habla, un meneo apoyando la dicción precisa, ampliamente divulgados por la zarzuela y el cine. Llaman Gato a un amigo desde que salió indemne de varios percances seguidos en su inquieta adolescencia, apurando una pequeña parte de su stock de vidas disponibles. «Gato», en lenguaje coloquial, significa también ladrón, uso que valora la rapidez y la astucia para apoderarse de la presa o del alimento que al felino doméstico no le está destinado. El diminutivo femenino se aplica con frecuencia a las señoritas en tono cariñoso e íntimo, aunque usada en público la misma designación incluye en su campo semántico un valor añadido de supuesta fiereza

sexual, fantasía muy apreciada entre varones.

En el mundo del espectáculo anglosajón, *«cats»* se usa para referirse a los miembros del grupo de músicos negros, especialmente de jazz. El uso tiene un campo de aplicación callejero, comparable al de los «gatos» madrileños, pero distingue de manera más particular al grupo humano abocado a buscarse la vida a diario a nivel de las aceras. La habilidad para conseguirlo por medio de la música es, en este caso, el principal valor simbólico añadido. Sin dejar de lado otros valores semánticos adyacentes (el color del pelaje frecuentemente oscuro, la viveza penetrante y oblicua de la mirada atenta a todo acontecer circundante, la elasticidad proverbial de movimientos), este uso argótico de *«cat»* realza, por medio de la metáfora animal, un valor eminentemente cultural. Preserva un acento deliberadamente salvaje, como de animal que va en busca de jauría para salir de caza. Pero los gatos no cazan en manada. ¿Acaso *«cats»* designa a los cazadores solitarios y errabundos cuando se juntan para la fiesta musical? El ámbito de aplicación del término es indudablemente el de la competencia en el medio urbano. El sentido tribal –totémico– primitivo se ha disuelto en destinos solitarios, como los que designa el apodo individual. Pero en este caso los destinos solitarios se congregan con un fin preciso, como el de la primitiva muta guerrera, aunque de naturaleza superior, a la vez material y espiritual, íntima y compartible con el público. Se trata de una muta de carácter étnico, de un uso segregado del apodo animal colectivo, que sin embargo acaba por extenderse a nivel planetario. Hay un formidable salto hacia delante en esta recuperación del espíritu felino.

«Down in New Orleans / Where the blues was born / It takes a cool cat / To blow a horn», cantaba Art Neville con los Hawketts en 1954. La traducción libre podría ser: «Dicen que en Nueva Orleans, / ciudad donde el blues naciera, / hasta el gato, si es legal, / sabe tocar la trompeta.» El tema se llama «Mardi Gras Mambo», aunque más que de Pérez Prado tiene aire de calypso, y se convirtió en uno de los himnos carnavalescos por excelencia de la Crescent City. El trompetista cubano Jesús Alemañy lo grabó cuarenta y cinco años más tarde, *«down in New Orleans»*, en plan timba, con la voz de John Boutté.[17] Tenemos así datos para suponer alguna connivencia entre los «gatos» de la Big Easy y sus congéneres hispanoparlantes de La Habana. Claro que hasta los tejados de Lavapiés o las terrazas del Raval queda un buen salto.

Retengamos este uso cultural específico de la metáfora felina para designar la habilidad musical, desarrollada al margen de la instrucción oficial, con cierto matiz de reivindicación étnica. Sin duda, el poder rítmico y melódico de los negros ha sido ya justa y suficientemente ensalzado, hasta convertirse en valor simbólico, casi mito alternativo,

es decir, opuesto a las figuras clásicas del mito en su tendencia progresiva a presentarse como iconos visuales, desde la épica arcaica a la pintura y el cine. Es un valor eminentemente sonoro. Los «gatos» del blues y del jazz, y hasta sus bastardos roqueros extraviados *(stray)*, vienen a reclamar un porcentaje de participación sonora en la construcción de los símbolos de la civilización occidental. Se puede ser «gato» (en este sentido musical) sin ser negro, pero la cosa no es fácil. Es como lo de ser payo en el flamenco, solo a muy pocos se les reconoce la excelencia. ¿Por qué? ¿No es hora ya de trocar –como los primitivos clanes– mercancías y dones, valores étnicos y lingüísticos, musicales o poéticos, de juntar las dos partes del *sýmbolon* por las que se reconocían en la Antigüedad los amigos separados?[18]

Algunas inercias se oponen a ello: las heridas históricas aún recientes, reavivadas por la ambición desmedida, la persistencia de situaciones culturales y sociales muy distintas. En Europa la cultura dominante ha academizado el aprendizaje de la música, ha regulado su poder, lo ha sometido al imperio de los iconos, de la escritura, de las formas regulares, de los esquemas geométricos, de las razones numéricas. Los músicos de corte debían legitimar con papeles la magnanimidad esperada de sus jerarcas. Solo la imagen del césar confirma el valor de la moneda acuñada, este es el prototipo del valor en Occidente, la imagen del poder y no la rapidez del instinto para revelar consonancias. Hasta los gatos negros acaban por adorar el becerro de oro de la cultura blanca. De modo que hoy en día ya no resulta fácil ser un gato legal, *a cool cat*. De nada sirve creerse en posesión de las musas por legado genético, por la fuerza de la sangre. «¿Vivirá más mi corazón que los montes primigenios / que en un instante podrían ser erradicados?», se preguntaba con razón un antepasado de Elias Canetti, el poeta judío granadino Moshe ibn Ezra, desde su forzado destierro, haciendo tambalear con su lamento toda certeza identitaria.[19]

Canetti hubiera sonreído, seguramente, de haber llegado a sus oídos, en los últimos años de su vida, algún eco de la deriva que su término favorito «muta» tomó en el territorio de los «gatos» madrileños. Proviene del latín medio *movita*, que quería decir «movimiento», y del verbo *moveo*, que es «mover» y también «promover una sedición». Llegó al castellano a través del francés antiguo *meute*, que todavía significa «alzamiento», «partida de caza» o «jauría».[20] El lenguaje de germanías conservó en el Siglo de Oro «motar» como sinónimo de «hurtar».[21] «Movida» tenía aún este sentido en el Madrid de los años setenta: partida de delincuentes en pos de su objetivo, caso particular de la primitiva muta de caza. El uso español «movida», que parecía forjado tan a la ligera, renueva, por tanto, un sentido ancestral. Se popularizó primero en los ambientes artísticos, particularmente

musicales, pero también en galerías de arte muy activas, como la legendaria Buades. Y a través de los medios de comunicación acabó convirtiéndose en fenómeno de masas, emblema cultural por excelencia de la transición democrática española. Legitimidad etimológica y conceptual a la «movida» no le faltaba.

Hay, en definitiva, gato encerrado en la música popular de nuestro tiempo, un oscuro animismo cifrado en los nuevos códigos numéricos de los registros sonoros. El carácter felino que encarece nuestro anhelante corazón de rostros pálidos, de payos y «gallegos» fascinados por los «sonidos negros» del pasado remoto o reciente, anda por el mundo comprimido, saltando de aparato en aparato, generando beneficios a los tiburones blancos de la comunicación electrónica. Los derechos originales hace mucho que fueron cedidos a cambio de sumas irrisorias. Pero los reyezuelos del hip hop han aprendido a asesinar a sus hermanos para asegurarse el control del mercado, igual que los narcos. La música negra se iguala finalmente –noramala– con la droga blanca.22

Por fortuna los símbolos y los sonidos prenden como pavesas volátiles en otra parte, cuando su fuego originario se extingue. *«Sonío*s negros» era expresión usada por el *cantaor* gitano de Jerez Manuel Torre (1878-1933) para describir toda música con «duende». Antonio Mairena ensalzaba años después su memoria, recordando el «magnetismo de su voz, que se le metía a uno por dentro y lo estremecía de tal manera que ya no se podía olvidar aquel eco inconfundible».23 Según los testimonios recogidos por el flamencólogo Ángel Álvarez Caballero, la sonoridad particular de Manuel Torre «parecía que tenía electricidad» y provocaba un «eco» interior duradero en la memoria de quien lo escuchaba.24 Manuel Torre aplicó el calificativo de la negritud a otras músicas, como la del maestro Manuel de Falla.25 Hay efectos sonoros comparables a los de la electrónica sin necesidad de aparato ni enchufe. Y más de una manera de sonar negro, como de ser gato o perro.

Ante los vientos que soplan en el albor del nuevo siglo, las ganas de ser gato negro se atemperan, aguardando que se aclaren un poco las aguas, que puedan volver a ser compartidas las claves musicales entre humanos con diversos apodos animales. Yo elegí el de perro por motivos literarios más que musicales, y no porque me haga especial gracia el estatuto de mejor amigo del hombre. De niño tenía miedo a los perros y a los caballos de la policía. Luego me acostumbré a pasar de largo entre unos u otros. Freud decía que las zoofobias son un desplazamiento neurótico del miedo a la autoridad paterna, que el tótem es la figura del padre y que el sacrificio ritual celebra la muerte del padre real o simbólico para alimentarse de su poder. Harto quizá de tanto sacrificio, al adoptar el nombre del perro deshago

alegremente todo el camino de la cultura, desde el icono del pop hasta más allá del tótem primitivo. Es evidente que renuncio de entrada al prestigio vocal del «León de Belfast» o de «El Caballo» cubano. Contradigo la tendencia general que el escritor libanés Amin Maalouf observaba con acierto: «Curiosa costumbre la que tienen los hombres de darse de este modo los nombres de las fieras que los aterrorizan, pocas veces los de los animales que les son fieles. Uno acepta llamarse lobo, pero no perro.»26 Asumo todas las bajezas de que se acusan mutuamente moros y cristianos. Pervierto así el halo de singularidad simbólica, más o menos resistente, del apodo animal: lo común de la especie perruna sigue siendo común y corriente en un apellido artístico que podría valer para cualquier otro juglar medio alienado. No cuento de antemano con colectivo alguno que se avenga a compartir cualidades tan dudosas. Voy tan lejos como puedo al encuentro de la prestigiosa raza felina, proverbialmente enemiga, y asisto gustoso a sus habilidades, sin pretender pasarme de la raya. Los antiguos cínicos (del griego *kýon*, «can»), exentos de pudor en la plaza pública, habitantes de las afueras; Cipión y Berganza, perros bienhablados y escarmentados del coloquio cervantino; los canes músicos y voladores de las *Investigaciones de un perro* de Franz Kafka, son mis hermanos naturales. Y Juan Zorro, mi primo, el trovador gallego que ponía en boca de una niña enamorada: «Por la orilla del río / vi remar el navío. / Vi remar el navío / y en él iba mi amigo.» Es probable que haya un asomo de cinismo en el hecho de adoptar un nombre artístico bajo y malsonante, después de haber conocido el éxito con una marca rutilante y mediática. No es extraño que quienes tienen que ratificar el éxito o la popularidad guarden un margen de desconfianza ante tales caprichos. Cervantes ya asumió algún riesgo al llevar al extremo el género picaresco, emplazando el punto de vista narrativo por debajo del nivel de las tripas, dando voz al sufrido compañero cuadrúpedo. Kafka puso a prueba los límites del pensar y del sentir humanos, la paciencia de los buenos editores, al elegir como sujetos de su obra a escarabajos, ratones, monos y perros. Como ven ustedes, el problema no es nuevo. Así es que me ratifico en mi decisión. Hasta que torne, al menos, de las Américas el amigo de la niña gallega embarcado por fuerza, en tanto sale o no de su escondite el gato encerrado de la música popular de nuestro tiempo.

5. PANTEÓN DE LA RUMBA

«Qué sentimiento me da / cada vez que yo me acuerdo / de los rumberos famosos, / qué sentimiento me da. / Oh Chano, / murió Chano Pozo.» Benny Moré lamentaba así en «Rumberos de ayer» la desaparición del conguero que se fue a Nueva York, se metió en el circuito del bebop en compañía de Dizzy Gillespie y se dejó la vida tras una discusión por dinero malgastado en las calles de Harlem. Benny Moré, apodado «El Caballo» por la lotería china que se juega en Cuba y que asocia dicho animal con el número uno, seguía citando nombres de una saga de rumberos que no conocieron la fortuna internacional de Chano Pozo: Andrea Baró, Malanga, Lilón, Pablito, Mulense, René, todos leyenda brumosa, carne sudorosa, fantasma de solar. Sus nombres nos dejan apenas revivir la furia contenida de las manos hablando lengua sobre la cepillada superficie de los cajones, las voces saliendo como espíritus de un fondo de bodega, medio ahogadas en aguardiente, el gesto tajante de guapería con que se arrojaron al baile. Benny Moré paga una deuda de honor, erige el Panteón de la Rumba para librar a sus héroes callejeros de la fosa común del olvido. Desde las altas esferas de la fama y del registro fonográfico, nos lleva a remontar hasta el humilde vecindario y la sociedad de socorro mutuo, donde la gloria del rumbero cubano se resistía con orgullo a despegar del anonimato.

Después de Chano Pozo, el cetro de la rumba pasó a Tata Güines, su legítimo heredero sobre el pellejo de la tumbadora, quien supo continuar con el encargo de dotar al jazz del conocimiento de los toques afrocubanos sin dejar de preservar, incluso en los ambientes del cabaret profano, viejos secretos rituales. Vi a Tata por primera vez en 1984, llenando con su sola presencia de duende negro el escenario del Tropicana. Diez años más tarde apareció en la puerta del estudio de la calle San Miguel, en La Habana, justo en el momento en que estábamos especulando con la posibilidad de pedirle que participase en la grabación de *Raíces al viento*. Su encarnación repentina en el umbral, enseñando los dientes y preguntando «¿Qué taaarrr...?», tuvo todo el aspecto de un acto de magia negra. Agustín Carbonell, «El Bola», guitarrista flamenco, estaba filmando la puesta en marcha de la producción, cuando el rumbero irrumpió en la penumbra del control. Con buen criterio gitano, El Bola bajó la cámara hacia el suelo sin quitársela del ojo y en mitad del bullicio de salutaciones dijo: «Qué botas más buenas llevas.» Calzaba, en efecto, un espléndido par de

botas mexicanas negras con punteras de metal, más bien roqueras. Quizá alguien le había puesto sobre aviso acerca de nuestra estirpe musical.

Al heredero legítimo de Chano Pozo ir a mezclarse con el rock español le parecía cosa muy natural. Igual que al tresero mayor de Cuba, Pancho Amat, que llegó poco después. Ambos estaban genéticamente dotados para el maridaje de estilos y permanecían atentos a las sonoridades internacionales. De no haber sido por el bloqueo, el alegre laboratorio de la música popular cubana hubiera seguido inventando términos para designar sus bailables y alguno de ellos habría enlazado inevitablemente con el rock. El contacto con soneros y rumberos me proporcionó una perspectiva más amplia y generosa de mi oficio, me permitió relajarme, como si ya no fuera a sobrevolar nunca más el vacío en el momento de salir al escenario. Con Faustino Oramas, «El Guayabero», y con Francisco Repilado, «Compay Segundo», aprendí a practicar en las «descargas» el sonido inmediato, sin amplificar, que entre flamencos escuchaba guardando casi siempre prudente silencio. En mi acercamiento a Cuba disfruté de muchos privilegios, como el de asistir al primer diálogo fértil, duradero, entre el tres cubano y la guitarra eléctrica. Pancho Amat no tardó en incluir la *blue note* en sus escalas, en dar rienda suelta a la armonía de jazz que ya traía bien asimilada, en llevar la libertad característica de su instrumento más allá de los límites de la tonalidad. John Parsons, a cambio, capturó el lirismo profundo de la trova antigua e interpretó los *tumbaos* con pulsación de rockabilly. El encuentro entre ambos dio al proyecto fronterizo de Juan Perro veracidad en el más alto nivel.

Tata Güines, por su parte, no solo participó en la grabación, dejando en el surco momentos estelares, sino que se convirtió en consejero, guía del barco en que se juntaron aventureros de diversa calaña: productores ingleses con músicos españoles –varios payos y un gitano–, un guitarrista galés, un cubano del exilio –el percusionista Luis Dulzaides– y muchos que se habían quedado en la isla para seguir ensanchando el horizonte de su música pese a todas las restricciones. Agarrando el contrabajo, Tata ponía en manos de Javier Colina los más auténticos *tumbaos*, en los que ahora el contrabajista navarro es un experto. Tras la primera sesión de intercambio, Javier preguntó a mi oficina por su caché, e inmediatamente decidió quedarse en La Habana durante toda la grabación. Seguramente influyó también otra presencia en el estudio: la del piano con el que Nat «King» Cole grabó tomas legendarias cantadas en español cuatro décadas atrás. Acariciando sus pulidos ébanos y marfiles, Javier ponía a prueba cada mañana y cada noche su vasta memoria de canciones.

Tata, Javier y yo pasábamos juntos el día en el estudio y la mayor

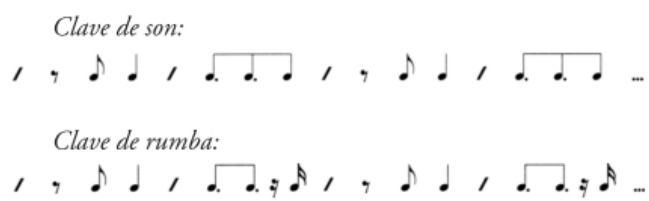
parte de la noche en los cabarets de La Habana. La conversación musical solamente quedaba interrumpida por las interjecciones simiescas y otras expresiones típicas de Tata, por las carcajadas enloquecidas fruto de los tragos alternos de cerveza y de ron. En los momentos de remanso, desde su lado de la mesa el brujo conguero saludaba afablemente al otro lado con expresión tomada de César Portillo de la Luz: «contigo en la *distansia*...». Entre sus imprescindibles consejos había algunos medio crípticos: si una toma en el estudio era buena, la ratificaba enseñando las palmas blancas de sus curtidas manos de uñas largas, levantando los hombros y exclamando: *«¡Fifty-fifty!»* Si el resultado en cambio quedaba algo «gallego», sentenciaba inclinando un poco la cabeza, levantando solo una fosa nasal: *«Fifty-...four.»* Bregado en situaciones en las que hubo de cocinar ingredientes de lo más variado, su particular sistema de valoración numérica en inglés se refería sin duda al equilibrio justo entre influencias musicales de uno y otro lado. Desde aquellos días, cada vez que oigo *«Fifty...»* al teléfono vienen a alegrarme nuevas de Javier Colina. Yo le respondo con las mismas: «Qué pasa, *Fifty...*» Nos repartimos así al cincuenta por ciento un título honorífico otorgado por la comunidad de la rumba.

Al panteón erigido por Benny Moré no solamente ha pasado ya el añorado Tata Güines. También se fue hace poco, precozmente, desde la ciudad de Barcelona, su entrañable sucesor en línea directa: Miguel «Angá» Díaz. Mi contacto amistoso con la música cubana se inició cuando aún estaban vivos muchos músicos de leyenda. Algunos de ellos tenían los ojos cargados de la experiencia de casi todo un siglo, pero las manos vivas para la música. El Guayabero me abrió el primero las puertas del son, me presentó en su casa de Holguín al rumbero Carlos Embale, voz del Septeto Nacional, a quien escuché improvisar en controversia con Reynaldo Prades, el cantante del grupo de Rigoberto Maduro. En el enfrentamiento entre un rumbero mulato de Occidente y un sonero negro de Oriente, Embale ponía su sonido nasal acerado, mucho sentimiento y algo de mala uva en la intención de las cuartetas, mientras Prades hacía gala de un elegante orgullo guajiro con voz aterciopelada. Maduro era toda una leyenda. Tras oír hablar de él y buscarle inútilmente por todos los rincones de Santiago, me lo encontré tranquilamente sentado en la recepción del hotel donde iba a hospedarme en Holguín. Allí estaba para celebrar el ochenta cumpleaños de El Guayabero, quien casualmente también se hallaba comiendo en el restaurante del mismo establecimiento y me recibió diciendo: «Santiaguito, estaba esperando su llegada...» Cosas de la santería cubana. Resultado: cuatro días de descarga ininterrumpida en los más diversos escenarios, entre ellos mi cuarto. Maduro electrificaba su guitarrita y usaba generosamente el vibrato del

amplificador, creando un entorno magnético.

Me permito al cabo de los años echar la vista atrás para apropiarme de un legado con el que me relacioné como extranjero fraternalmente acogido, como si algo me hubiera estado aguardando, en efecto, y mi llegada se produjese en el momento justo. Iba buscando el sonido de la negritud que canta en castellano, el pulso común que late en la rumba y en los *tumbaos* de son. No es cuestión de confundir ambos géneros: la rumba afrocubana en sus diversas variantes (el guaguancó, la colombia, el yambú) liga escuetamente el canto hispano con los toques de percusión africana, que a su vez dialoga en seco con la dramática gestualidad de los bailadores que van entrando y saliendo del círculo. Conserva todavía un carácter de reunión privada donde se persigue un clímax encendido, una tensión al límite de lo permitido. Deseoso de espacios más amplios, el grupo de son añade instrumentación llamando al baile comunitario. Aunque del todo profana, la rumba se mantiene apegada a la memoria hermética de los cabildos en los días de la esclavitud. El son, en cambio, busca el afuera, cristaliza en el momento en que se afirma la nacionalidad cubana y con ella se desplaza como el sol desde el oriente hasta el occidente de la isla.

Las estructuras internas de un género y otro son coherentes con esos caracteres generales. La clave de son incita a la continuidad, su fluir rítmico se aligera con cada repetición, se intensifica hasta llegar al montuno. Respecto a ella, la clave de rumba desplaza solamente una semicorchea en la tercera nota del segundo compás, creando un rincón imprevisto: esquina de sombra, silencio y golpe inmediato, sensación de alerta entre dos compases, ocasión para el gesto de felino al acecho. En esa pequeña alteración se revelan diferencias significativas. Escribamos superpuestas las dos claves, en compás de 2/4:



Reproduzco la clave que comienza con el compás de dos golpes, generalizada en la música latina contemporánea. En algunos sones antiguos se escuchaba primero el compás de tres golpes, de forma coherente con la métrica del texto y con el ritmo escueto del bongó. Cuando el grupo de son se amplía con tumbadoras y piano, el patrón de la clave resulta más flexible si empieza por el compás de dos golpes. Sin embargo, la música norteamericana, en sus orquestaciones

con aire tropical, reproduce generalmente la clave antigua, aunque sus acentos no dinamicen el tema como es debido, resultando de ello un efecto más bien turístico, que no camina por donde está el color (en lenguaje de Tata Güines: *«Fiftyfour»)*. Los grupos de rhythm & blues de Nueva Orleans suelen cometer el mismo error cuando utilizan la clave. El efecto que produce correctamente tocada es de fluidez, con momentos alternos de tensión y reposo. El silencio que inicia los compases impares se convierte en juego reiterado, el suspense que crean las corcheas con puntillo del segundo compás se resuelve en valores más relajados. En cambio, la clave de rumba, al desplazar el último golpe del patrón, sorprende con valores temporales más cortos cada dos compases. Por otra parte, tiende a permitir a veces la sensación de ligadura entre ese último golpe del patrón y la corchea inicial del siguiente, de modo que la alternancia de dos y tres golpes parece quedar invertida o desplazada:

La sensación resultante es de expectación renovada de continuo. Si la clave de son reitera la alternancia regular entre tensión y reposo, la de rumba en cambio prefiere renovar la tensión, preserva un sentido hermético, fluctúa hasta cierto punto en la interpretación de un rumbero a otro y puede dar lugar a discusiones acerca de su correcta escritura musical. A veces se percibe en el compás binario de la rumba una inclinación al compás ternario, es decir, a la polirritmia. Dado el relativo hermetismo de su origen, resulta paradójico que el término «rumba» tuviese amplia difusión internacional, aplicado a un baile de salón que en realidad está más próximo a la ligereza del son que a la crudeza del género cubano de raigambre africana.

Pese a esas diferencias, ninguno de los soneros con los que traté de cerca hubiese rechazado su vinculación con el linaje rumbero. Desde mi perspectiva foránea, los *tumbaos* de tres de El Guayabero, los fraseos de la guitarrita de Maduro, los toques de la «trilina» de Compay Segundo, se apoyaban en la síncopa cual si la rumba fuera su latido interno. Lo mismo podría decirse de otros soneros que tuve la suerte de invitar a venir a España para oírlos de cerca, como el Septeto Espirituano o Los Naranjos de Cienfuegos. Todos ellos practicaban el son de raíz oriental con conocimiento de los acentos típicos de los solares de Matanzas o de los barrios más oscuros de La Habana. Pancho Amat cuenta, entre su tesoro de varios metales, con ese rápido destello de machete en esquina mal alumbrada. El laúd guajiro de Bárbaro Torres dialoga igualmente con el tambor santero. El

percusionista camagüeyano Moisés Porro, aunque ya nacionalizado español, preserva el aroma de los solares rumberos. La africanía es, en definitiva, el secreto mejor guardado de todo sonero que se precie. Está en los *tumbaos* de contrabajo del linaje de los Cachao, arquitectura mínima capaz de sostener una cultura en movimiento. Para un roquero latino, ese secreto es tan valioso como la esencia del blues.

Propiamente rumberos eran otros músicos cubanos que también respondieron a la llamada española con humor diverso. Cuando Celeste Mendoza bajó del autobús que la llevó del aeropuerto al centro de Madrid, le tendí la mano con ceremonia y ella me espetó altiva, mirando para otro lado: «Hable con mi representante.» Esa misma noche, en el camerino del Centro de la Villa, antes de cantar se dirigió a mi persona, sin mediación oficial, para recordarme que no faltase la botellita de Havana Club 7 años que le habían prometido. La botella llegó a tiempo y Celeste cantó, bailó y vociferó como una santa enfurecida. En el mismo autobús venían los Muñequitos de Matanzas al completo. El escenario se llenó de toques misteriosos, mezcla incomparable de languidez tropical y eficacia rítmica, voces dulces y ásperas en perfecta consonancia más allá de la armonía convencional.

La métrica del verso hispano se mueve con gracia en clave de rumba, con el único acompañamiento de cajones, tambores, clave y güiro. La cadencia de la copla andaluza adquiere profundidad sobre ese tejido rítmico. No solo los músicos, sino también los artífices del verso hispanos tienen en la rumba afrocubana un milagroso libro de texto. Si hubiera persistido en la faena de antólogo, el siguiente paso habría sido escoger entre las flores negras de nuestro idioma. Si consideramos en un extremo la rumba afrocubana –que sale del estricto recinto de los rituales en lengua africana y da un paso hacia la escena de la tonada española– y en otro extremo ponemos el punto guajiro, veremos desplegarse un profuso abanico de estilos en los que la africanía y la españolidad se mezclan en dosis que varían gradualmente. En medio quedan el changüí, la conga, el son, el mambo, la guaracha, el danzón y el danzonete, el chachachá, el bolero, la contradanza cubana, la habanera, la guajira... Se cruzan otras influencias, como la de las contradanzas francesas e inglesas, la música culta contemporánea a la que ya tendía el oído Pérez Prado, el tratamiento «filinista» del bolero, en el que se abre sitio la armonía jazzística o de bossa nova. En Cuba tenemos un espectro que va de lo blanco a lo negro –o viceversa– con muchos tonos intermedios. Otras tantas señas para reinterpretar nuestra relación musical con África, que nos permiten elegir el matiz de color, considerar el modo más adecuado de conectar con otros cruces de caminos, pasando quizá por aquel lugar polvoriento donde el desdichado Robert Johnson decidió

hacer un trato con el diablo.

Con la movilidad que proporciona la conciencia de ese espectro, las canciones en lengua hispana podrían estar a un paso de hacer cristalizar nuevos estilos, para los cuales habrá que inventar nombres o ensanchar el campo semántico de algunos géneros tradicionales. Hará falta que se sumen ingenios, una generación capaz de devolver la valentía a las canciones y otra generación capaz de sostener el empeño. Imitando la libertad terminológica practicada por los músicos cubanos, Juan Perro probó hace años a poner la etiqueta de «rock montuno» a su acercamiento al son, medio en serio y medio en broma, porque el rock español solo fantaseando mucho puede ser imaginado como trayendo al llano espíritus de algún monte.

Podemos insistir en combinar un nombre natal con otro extranjero, dando crédito a fórmulas ya generalizadas como «rock latino», o arriesgar otras del tipo «rock-son», «mamborock», aunque a todas ellas se les note el temor a soltarse del pasado reciente. Si buscamos, en cambio, las designaciones más universales en nuestra lengua, hemos de tener en cuenta que la palabra «son» preservó un sentido muy amplio y arraigado en castellano antes y después de convertirse en emblema de la música nacional cubana. Habría más de una razón para aplicar su nombre a una nueva cosecha de canciones en español. Pero cualquier añadido le hace perder a la palabra «son» su viejo hechizo.

El poderoso linaje rítmico de los tangos de negros vino desde Cuba en el XIX a encontrar en España el rastro del majurí moruno y de los bailes del Siglo de Oro, para convertirse en tangos y tanguillos flamencos. Dejó en Buenos Aires y en Montevideo un ramal que se adueñó con solvencia de la marca. Los tangos merecerían renovar su presencia en la denominación de algún género nacido después de mezclarse con la herencia del blues. Pero la fuerza con que arraigó el género rioplatense hace muy difícil recobrar un uso más universal, pese a la paradoja que supone el hecho de que una denominación referida a un baile de negros acabe significando la negra suerte del tanguista solitario.

El término «rumba» es, en resumidas cuentas, la designación de género musical que mejor combina universalidad –reconocida desde otras lenguas– con aplicaciones actuales en el ámbito de habla hispana: desde la rumba afrocubana de origen hasta la rumba flamenca, la rumba catalana y la rumbita mestiza que la prolonga jugando con el reggae jamaicano.[27] Su entronque con la escala pentatónica del blues y con el pulso roquero están legitimados por la labor precursora de Kiko Veneno y de los hermanos Amador. Derivas más comerciales pusieron luego base de operaciones en Francia o en Italia.

¿Cabe un uso roquero del término «rumba» sin necesidad de

conectarlo con un barbarismo, por medio de un guión fatigoso? ¿Puede el roquero español o latinoamericano atusarse el tupé diciendo: «Yo hago rumba»? ¿Traducir sin pudor a su lengua los propósitos ensayados por Willy DeVille (vecino del guaguancó de Spanish Harlem), por Tom Waits (habitual del rumbeo de bajos fondos y altas horas a orillas de un Misisipí de teatro) o por el guitarrista Marc Ribot («cubano postizo» amigo de los sones y rumbas de Arsenio Rodríguez)? En Nueva Orleans, a poco que la guitarra diese algún pellizco funky, el castellano ganase flexibilidad y realismo, el ritmo se balancease en la frontera justa entre la clave cubana y el toque de *second line*, nuestro roquero hipotético no sería malentendido, porque el término «rumba» mantiene viva allí la conciencia de su linaje doble: negro e hispano. De modo que no resultaría ocioso intentar extender hacia futuros formatos eléctricos su dominio. Pero ¿cuántos cabemos en esta rumba?

Término enigmático donde los haya, «rumba» significa (como «tango» y «conga», entre muchos otros semejantes) «fiesta de negros». El musicólogo cubano Argeliers León precisaba, no obstante: «sin excluir la presencia de una población blanca [...] en los niveles más bajos de la sociedad clasista colonial».28 Algunos españoles imitaban ya la gestualidad de los negros en el siglo XVI y anticipaban la guapería de los rumberos –si no la flexibilidad– en zarabandas de teatros y ambientes de germanías. Fernando Ortiz se refiere reiteradamente al hecho de que la mezcla de costumbres negras e hispanas se inició en la Península, principalmente en Andalucía, ya en tiempos de la dominación musulmana, acentuándose con el incremento de la trata de esclavos posterior al descubrimiento.29 «No deja de ser interesante observar», añade el etnógrafo cubano, «cómo muchos de los vocablos africanos que eran nombres de ciertos tambores o bailes de los negros, entre los blancos pasaron a significar "orgía ruidosa, alboroto, baraúnda, bullanga, escándalo, batahola, zaragata o enredo", de la misma manera que de todo jolgorio desordenado y confuso se dijo que era "merienda de negros", "boda de negros", o "cabildo de congos".»30 Sorprende, por otra parte, constatar la abundancia de términos musicales de origen africano relativos al canto, a los conjuros rituales o al baile, que como «rumba» incluyen un fonetismo bilabial sonoro: «mambo», «bembé», «samba», «tumba», «macumba», «candombe», «cumbia», etc. Ortiz relaciona este fenómeno con lo que en Cuba se denomina «bembismo», es decir, el prognatismo de los labios, «fenómeno de origen somático que da a muchas palabras africanas una resonancia de tamboreo».31

La etimología nos lleva por otros derroteros, aunque estos vengan a confluir con la música de origen africano a partir de cierto momento. El masculino «rumbo» –de donde viene el nombre de la rumba–

también significaba ya en el Siglo de Oro en España «alboroto», después de usarse para designar la «ostentación» (como el adjetivo «rumboso»), y también la actitud de «desafío» del matón, el «peligro» de frecuentar el hampa. Solo en Cuba se vierte al femenino con el sentido de «fiesta» o «juerga», y de allí se extiende –en los años treinta del pasado siglo– por Estados Unidos y por Europa, significando un bailable de origen cubano aligerado, con un carácter de erotismo provocador.

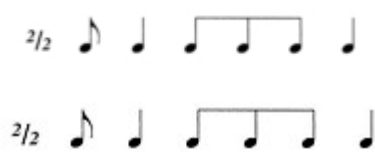
Remontémonos no obstante un poco más lejos, empujados por el viento variable de la curiosidad. La etimología de «rumbo», a su vez, remite a los *rhomboi* de la Antigüedad grecolatina, objetos romboidales de madera o de bronce que se hacían girar atados a una cuerda para usos mágicos, produciendo un ruido comparable al mugido del toro.[32] La forma de estos objetos reaparece en las divisiones de la rosa de los vientos, que los marinos llaman por asociación «rombos» y luego «rumbos». Producto de algún encantamiento parecen las cartas de navegación trazadas según la disposición de las estrellas, los movimientos imantados de la aguja de marear. En barcos españoles y portugueses –frecuentemente negreros– se produce sin embargo una extraña contaminación semántica –algo más realista– con la raíz germana *rum*, que significa «cabida en la bodega». Relacionada con el inglés *room*, en español y en portugués es «rumo», con la misma significación: hueco en el fondo de un bajel (pensemos en el uso «arrumbar»). Dado que el portugués *rumo* significa a la vez «rumbo», la lengua vecina podría ser el lugar de esa contaminación que permite pasar de «rombo» a «rumbo». La raíz germánica, por otra parte, pudo llegar a través del francés antiguo *rum* o del dialectal picardo *rume*: foso para el vertido de aguas (generalmente sucias).[33] De la magia grecolatina y la observación de los cielos hemos pasado al hedor de la sentina. Cosa de barcos. No les faltaba razón a quienes sospechaban que los problemas de Occidente empezaron en los mares. ¿Había ya en las bodegas de los barcos alboroto de negros que pusiera en trance de perder el rumbo a los pilotos? Es mucho suponer, pero aún podemos prolongar la rumba etimológica, si queremos, porque la barrica de ron viaja dentro del mismo navío. No se alborote el amigo lector. El *rum* inglés proviene, al parecer, de *rumbullion*, que significa «tumulto».[34] En francés, *rum* tiene durante un tiempo la doble significación de bodega naviera y bebida espirituosa (más tarde esta última se especifica con la «h» de *rhum*, quizá para no andar confundiendo caldos).[35] En resumen, la rumba tiene una etimología bien marinera.

Frente a la soleada alegría del son, hay en el círculo rumbero un persistente eco de melancolía, de recinto comunal insalubre, un crujido de tablas que mete miedo, aliviado acaso con la botella que pasa de mano en mano. «Triste, triste me pongo / cuando yo siento la

rumba...», lanzaba en coro el grupo de Héctor Santos, iniciando una radiante composición de Ignacio Piñeiro, «Papá Oggún». Pero la voz gutural de Celeste Mendoza replicaba estentórea a renglón seguido: «Muchachos, olviden las penas / que tengo ganas de *gosar*. / Que no se retraiga nadie / que la rumbona está *botá*.[36]/ Aprovechen el momento / Que luego les pesará...» Queda advertido: que ningún roquero, jazzero o flamenco, cabal o mestizo, ningún adepto de danzas electrónicas, se prive de apuntarse a la rumba del porvenir. No hablamos de un género restrictivo, está suficientemente probado. No es indispensable ser negro, ni flamenco, ni cubano, ni español, ni andaluz, ni catalán. Hace falta intuición del compás interétnico, viajero, y resulta pertinente el uso del castellano, el catalán o el gallego, por rizar el rizo del lugar común.[37] «Tocar rumba» puede ser entendido con sentido a la vez tangencial e inclusivo, sin cerrar fronteras. Como diciendo: mi palo proviene de una raíz oculta de ramificaciones muy extensas, mi lengua se entiende desde hace siglos con los tambores, participo a mi modo no de una salsa de ingredientes mezclados al tuntún, sino de un cruce seminal de verso y compás. ¿O tal vez deberíamos decir «tocar rumbo» dando un salto hacia atrás, llevando el nuevo folclore eléctrico casi hasta el zumbido del rombo mágico? Poco importa. En este sentido abierto, que «toca» o «interpreta» diferencias alimentándose de ellas en vez de apartarlas con desdén (ojalá no fuera otro el destino de mi lengua), Juan Perro se proclama alegremente rumbero a los cuatro vientos.[38]

6. TANGO AFRICANO

Desde la perspectiva de su exilio en Nueva Orleans, el músico y musicógrafo cubano Natalio Galán reunía entre 1974 y 1979 interesantes anotaciones acerca del tango africano, la célula rítmica implicada en la exuberante proliferación de géneros musicales que distingue a su isla natal.[39] Anotaciones fragmentadas, dispersas, unas veces cifradas y otras explícitas, que cautivan al lector y le inducen a tomar parte en la intriga intercontinental del ritmo. Ya en las primeras páginas, Galán advertía de la paradoja propia de su objeto: «Un breve motivo rítmico obsesionante [...] encierra un misterio de siglos.»[40] Mientras las contradanzas inglesas y francesas introducían, después de pasearse por las Antillas, cierto ritmo sincopado en los salones de La Habana y de Santiago de Cuba, la población de esclavos negros lo cocinaba a fuego lento en sus barracones, al margen de la sociedad colonial. El patrón que origina primero la contradanza y la danza cubanas, luego la habanera y el danzón, genera en España los tangos flamencos; en contacto con la milonga argentina desemboca en tango porteño; los primeros ragtimes incorporan el bajo de habanera, que la «enjoyada mano izquierda» de Jelly Roll Morton repetía mientras la derecha combinaba melodías hispanas y escalas de blues, sentando las bases del lenguaje jazzístico.[41] La música de varios continentes confluye en el exiguo espacio de un patrón de dos tiempos más o menos lentos. Hacia 1762 la *country dance* llamada «A Trip To Guadaloup» destilaba en su primer compás cierto sabor antillano:



Estaba escrita en compás partido, que es como el de cuatro tiempos, pero se interpreta con el valor de las blancas como base, es decir, sobre un movimiento reposado, dentro del cual las cuadrillas de jóvenes podían desfogarse sin que las cabezas de sus madres se inquietasen mucho. Otras contradanzas de aire más vivo se escriben en dos por cuatro. La escritura musical no debe despistarnos, se amolda al *tempo* de la ejecución como este a las exigencias del baile, es decir, a la gestualidad aprendida por tradición o seducida por una moda extranjera. Pero queremos que el lector se avenga a considerar con

nosotros los enigmas que yacen en los números musicales más sencillos. Ciertos patrones rítmicos duran más que un imperio, quizá más que una lengua, suscitan cuestiones comparables a los grandes asuntos geopolíticos, aunque no conocen fronteras. En ellos no está comprometida la propiedad de la tierra, ni el carácter de un pueblo. Son estructuras dinámicas que se fortalecen en la variación y en el intercambio, células invisibles que no enferman ni hacen enfermar, pero se contagian como un virus de un cuerpo a otro. Las figuras de la contradanza conservan impulsos y rubores de fiesta campesina, contenidos por la instrucción militar. Al adaptarse a los salones de la burguesía criolla, tienden a un movimiento más moroso, permiten la aparición de valores de menor duración, se recrean en una gestualidad insinuante. La contradanza cubana desarrolla con ardor el nuevo deje antillano de las contradanzas inglesas y francesas. Oscila entre dos tradiciones rítmicas: la ternaria en seis por ocho, predominante en España, y la binaria, en dos por cuatro, que acabará siendo el caudal por excelencia de los bailables cubanos. En ella aparece con frecuencia el patrón del tango africano, que cristaliza en las danzas cubanas y acabará popularizándose en España como habanera:

Con esa figuración que exige la subdivisión en semicorcheas, volvemos a tener una cuenta de ocho tiempos básicos agrupados de forma comparable al primer compás de «A Trip To Guadaloup». Pero el sabor afroantillano se acentúa en Cuba, es decir, en el cruce entre africanía e hispanidad, y desde allí se apresta a provocar nuevas transformaciones. El compás se hace más espacioso y permite otras subdivisiones. Pese a su carácter binario, empieza por un valor ternario (la corchea con puntillo, que vale tres semicorcheas) y en su centro contiene una síncopa marcada para la cadencia conjunta del bajo y del pie. No está de más recordar que ese mismo patrón puede dar lugar a la flexibilidad negroide o mulata, pero también al envaramiento de la habanera coral española, según se interpreten sus acentos, y que por el camino de la flexibilidad también puede acabar agitando los reguetones más vulgares. Un patrón rítmico es como una huella reiterada por muchos animales en movimiento. Sirve de indicio a otra manada o al animal errabundo de otra especie. Conviene al rastreador de ritmos entender las sutiles atracciones por las que un patrón acoge un pequeño cambio entre sus figuras y sugiere un nuevo mundo. En Cuba, conforme el hechizo de la negritud se fue ensanchando, la corchea con puntillo se hizo temática consciente,

reiterada, proporcionando el compás característico de la clave de son:

Se diría que el flujo del ritmo se fracciona en figuras más pequeñas al amulatarse. Estamos ante un microcosmos de ligeros desplazamientos temporales que tienen relevancia de transformación cultural y «que fueron la negación, en esos días, de toda estabilidad en la pulsación isocrónica del 2 por 4».[42] El enigma del tango africano, eslabón perdido entre razas y continentes, se puede explicar en lenguaje llano. Haciendo uso de su peculiar mezcla de humor ligero y oficio musical, Natalio Galán sostiene con el lector un distendido coloquio imaginario:

«–Qué le parece si comienza a contar 8, pero lo va a realizar diciendo 3, 3, 2, marcando bien cada subdivisión de números.

»–Tengo que practicar para entenderlo.»[43]

Mientras practica el lector, repasemos los antecedentes europeos de la música antillana, a los que Galán concede atención prioritaria. A Cuba llegan hacia 1720 las contradanzas que están de moda en Madrid desde pocos años antes. Vienen de las *contredanses* francesas, siguiendo el camino real ensanchado por los Borbones, aunque en la corte de Versalles no se practican: es la burguesía la que ha adoptado, en los *châteaux* provincianos del Perigord o la Gascuña, las *country dances* de los ingleses a lo largo del siglo anterior.[44] Los mismos ingleses las reintroducen en La Habana, cuando la ocupan durante un corto periodo de once meses, entre 1762 y 1763, fomentando los bailes para intentar vencer la antipatía de la burguesía criolla. Llegan tras adquirir por las Antillas aires de negritud que, por asimilarse con la orquestación barroca, se sitúan en los acentos del bajo en contrapunto. Eso debió despertar en los salones habaneros ecos de los cabildos locales, la tentación de dejar de lado para siempre las formalidades del minueto. Tanto más cuanto, según narra en tono épico Alejo Carpentier, la guerra había liberado el influjo negro fuera de su restricción a la celebración anual de los cabildos: «Los siervos negros, a los que fue ofrecida la libertad durante el asedio de La Habana por los ingleses con tal de que ayudaran a la defensa de la plaza, hicieron prodigios de valor, avanzando con el pecho desnudo hasta la boca de los cañones enemigos. Era su tránsito hacia el mundo de conocimientos, usos, placeres, modas en que se movía el blanco.»[45] Mientras Galán insiste en el origen británico de las *country dances*, en el efecto de su reintroducción con la toma inglesa de La Habana, en la preferencia de los criollos cubanos por su binarismo, característico del

pragmatismo anglosajón,[46] Carpentier prefiere tener en cuenta las aportaciones de España y Francia (frecuentemente ternarias) y describe con vivo detalle las consecuencias de las migraciones de los colonos franceses de Santo Domingo hacia Nueva Orleans o hacia Santiago de Cuba, para escapar de la violencia de los esclavos recién liberados.

Ambas perspectivas son necesarias para completar el cuadro. Es curioso observar cómo prende el contagio rítmico entre dos poderosas naciones enfrentadas en Europa, cómo vuelve a prender un siglo más tarde en las disputadas islas del Nuevo Mundo, donde se transforma avivando consecuencias de mayor alcance. Podemos considerar nuestra misteriosa célula rítmica como un cristal oscuro de facetas múltiples que depura sus formas cuando reinciden fuerzas diversas en los átomos cruciales de su estructura, provocando un reconocimiento de tendencias que finalmente acaban por imponerse. En la formación de ese complejo cristal rítmico intervienen, como veremos, otros elementos que provienen del sur de Europa, factores de mediación entre culturas populares ajenos a las figuras de la contradanza de salón. En cualquier caso, tanto el proceso de hispanización del tango africano a un lado y otro del océano, como el de antillanización de las contradanzas inglesas y francesas, preparan la emergencia progresiva de la negritud en el Caribe y en Nueva Orleans.

En torno a 1800, la contradanza se convierte en danza propiamente cubana, por obra de los intérpretes de piel oscura que comienzan a formar parte de las orquestas. «De 1800 a 1840, los negros están en franca mayoría en el sector de la música profesional.»[47] Los jóvenes varones de familia acomodada buscan pareja entre las mulatas, en las numerosas casas de baile popular.[48] Los músicos negros interpretan la misma música que los blancos, pero le imprimen acentos que motivan la adhesión febril de los bailadores. La danza cubana se va despojando de antiguas figuras superfluas para insistir en el abrazo de las parejas, que, ya por separado –cada una a lo suyo–, hacen coincidir el escobilleo de los pies con el movimiento del bajo, en un *tempo* cada vez más lento y subdividido, con un contoneo de caderas provocador. Finalmente la danza cubana acaba de florecer incorporando un texto con versificación popular, convirtiéndose en canción. Pero su denominación sonaba a rebeldía en los despachos de los gobernantes españoles, que prefirieron autorizarla como «danza habanera». El topónimo se independiza cuando el ritmo agitado de las contradanzas está definitivamente pasado de moda. «A esta sencillez de movimiento onírico se le llama en el extranjero, por el cuarenta, habanera, aunque en Cuba es danza todavía.»[49] La confusión terminológica responde a la velocidad del mestizaje, que arrastra consigo la mutación de *tempi*, valores de notas y acentos musicales. Manuel Saumell todavía

utilizaba en sus partituras, en esa misma época, la designación de contradanza, cuando en realidad fundía en un mismo crisol por vez primera las diversas danzas y cantos populares de la cubanía.

Entretanto, en medio de una «vorágine de danzas habaneras que invadían España», traídas «en partituras impresas, o por cantantes de zarzuelas y óperas, soldados españoles, cubanos emigrados...»,[50] el vasco Sebastián de Iradier compone «La Paloma» recreándose en la morosidad de las danzas tropicales, quizá durante una gira por Estados Unidos, Cuba y México en 1857, y a su regreso la publica en París. Diez años después de su muerte, Bizet incluye en su *Carmen*, de 1875, otra habanera de Iradier, «El arreglito», con algunas variantes, tomándola por muestra del folclore hispano. La habanera alcanza así, por medio de algunos préstamos no del todo aclarados, su amplio renombre internacional.

Todo este proceso no acontece en los salones burgueses sino como consecuencia de lo que ocurre a la vez en casas de baile cubanas, en tarimas de teatrillos y tabernas españoles o argentinos, en burdeles de Nueva Orleans. El vínculo entre ambientes tan peregrinos no podía ser solo un aire de romanticismo trasnochado, vagamente marinero. En el mustio corazón de la habanera hay un patrón africano inserto como un *by-pass*, pero los señoritos españoles del XIX, aunque tuvieran –como Iradier– inclinación por el flamenco, estaban lejos de reconocerlo. Los tangos que en Cuba son cosa de cabildo negro se refugian en los teatros españoles en forma de baile grotesco, gesticulante en exceso, que debió de parecer bien a los gitanos, sobre todo en Andalucía y en Madrid.

Del aluvión de referencias al tango de ida y vuelta a lo largo del XIX español, de las muy diversas propuestas de etimología, podemos empezar por retener algunas ideas generales. La primera es que, en todas sus derivas, el término «tango» significa «tocar», «tañer», «bailar».[51] En África hay palabras similares que se aplican específicamente a los tambores y a la danza; su uso en Cuba designa las reuniones musicales de los negros.[52] En segundo lugar, compromete a culturas muy distintas y aparece allí donde estas se *tocan*. En tercer lugar, prende primero en las capas sociales bajas, tanto en América como en España, antes de entrar a formar parte de las zarzuelas burguesas y de ser reconocido como familia de cantes y bailes flamencos de origen americano. Por último, la definición del «tango africano» como patrón rítmico de «corchea punteada», «constante rítmica cuyo esquema se subdividía en 3, 3, 2, o sus variantes alteradas»,[53] es una construcción de los musicólogos que aplican retrospectivamente la denominación de origen. Durante más de un siglo la palabra «tango» se movió en la mayor imprecisión, en la mezcolanza sin nombre, en el puro contagio rítmico. Significó el

mestizaje musical en la zona caliente de contacto con otra etnia o clase social repudiadas. Es conveniente sopesar el alcance de ese sentido vago e impreciso, su naturaleza espectral, porque antes del reconocimiento musicológico y étnico, propio de los nacionalismos poscoloniales, había algo de «tango» en España, son morisco y africano, si bien desdeñado y reprimido, en una sociedad enervada y finalmente *derrumbada* tras su inútil intento por mantener la pureza de sangre.

Todavía a mediados del siglo XVIII, dice Galán, «Andalucía estaba a la espera del tango africano, que debe llegarle del Nuevo Mundo a finales del siglo con la contradanza antillanizada, reanimando al posible tango árabe –majurí– del siglo IX, sin que haya documento verificando la función popular que tuvo».54 Esta función aparentemente indocumentada de la rítmica popular sincopada, liberada de composturas, ¿hubo de esperar realmente a la evolución de las contradanzas criollas de mediados del XVIII para reanimarse en España? La irrupción de los tangos americanos en tabernas y teatros, ¿no estaba preparada por un largo proceso de careo de culturas populares? ¿Cómo se desarrolló esa función a lo largo y ancho de la ocupación musulmana? Todo indica que debió de permanecer activa en las ciudades españolas con mayor población negra durante el Siglo de Oro. Los esclavos negros no llegaron a Cuba directamente desde África, sino que pasaron primero por Lisboa y por Sevilla. Sus toques debieron de encontrar eco entre las clases bajas peninsulares mucho antes de que la contradanza burguesa hiciese su primer viaje antillano.

7. EL DEMONIO MAJURÍ

Para intentar ver algo más claro en esa zona oscura de nuestra historia, comencemos por releer las páginas de Julián Ribera acerca de la influencia de la música árabe en España.[55] Después de seguir en el *Cancionero Musical de Palacio* la sugestiva pista de la canción «Las tres morillas», cuyo rastro se remonta hasta los tiempos de Harún al-Rashid, Ribera se volvió hacia la obra emblemática de Alfonso X el Sabio, poeta en lengua gallego-portuguesa que quiso rescatar los saberes preservados en lengua árabe o hebrea e incorporar a su poesía el conocimiento de la música andalusí, con la que tuvo contacto en sus viajes juveniles por territorios recién conquistados. En las *Cantigas de Santa María* del Rey Sabio, Ribera creyó percibir, encubierto bajo la precaria notación litúrgica medieval, el hechizo musical arabizante que durante siglos recorrió la Península hasta alcanzar las cortes de amor de Provenza. Seducido por el atractivo de una verdad histórica compleja, a la que la sociedad española prefería dar la espalda, Ribera se situó en el umbral del escándalo intelectual. Sus revelaciones provocaron reacciones adversas por parte de los musicólogos que no querían considerar sino la liturgia cantada en latín, y también por parte de los arabistas que entendían poco de música y se aferraban a sus argumentos filológicos. Pese a toda oposición, Ribera puso en evidencia algunas verdades incómodas: la música de los árabes había proporcionado hilo para bordar con arte profano el manto de la fe cristiana. Las élites de la cultura española debían ampliar su horizonte de conocimientos, si no querían falsear su propia historia. Puesto que su objeto compartido era la poesía cantada, la musicología y la filología debían aspirar a un modelo común que aunase sensibilidad y rigor. La ciencia española solo avanzaría por caminos propios recobrando el espíritu de cooperación entre disciplinas, lenguas y culturas, del que Alfonso X fue el mentor más señalado. Ribera no era musicólogo, aunque se las arreglaba con el piano, y tuvo que completar su formación conforme fue necesitando entender el alcance de lo que iba descubriendo e imaginando. A veces su terminología resulta ambigua, sus razones algo ilusas, coloreadas de un particularismo visceral muy parecido al que obnubilaba a sus detractores. Mas, como bien señaló Emilio García Gómez, su intuición le permitió adentrarse en terrenos inseguros y salir de ellos con una idea fértil, cuando no con un aviso profético.

Galán acusa a Ribera de forzar en su lectura de las partituras de las

Cantigas el hallazgo de lo que busca: no solo una prueba del contagio musical entre religiones enemigas, sino el antecedente preciso de la habanera y de los modernos ritmos sincopados. Con objeto de proteger la originalidad del mestizaje musical afrohispano que aconteció principalmente en Cuba, Galán aduce con razón que la polirritmia está más acentuada entre africanos que entre árabes.[56] Ribera defendió otra genealogía de los ritmos que se hicieron populares en la España medieval, y que pasaron después a las Américas, con argumentos interesantes, si bien a veces algo embrollados: «Yo creo que la preferencia que algunos países americanos han mostrado por lo que modernamente se ha llamado *habanera* no es porque esta derive de negros ni de indios. Precisamente es un ritmo difícil, que supone instrucción musical muy adelantada, de un género expresivo que en Persia, en el siglo IX, se llamó «majurí», propio de tabernas y casas de prostitución. El género aparece ya en España en el siglo XIII, continúa en el XVI y llega al XIX. Se popularizó en América. Y presumo que fue por una cualidad que desde sus orígenes conserva: el ser liviano, muelle, lascivo; fomentado allá por la extrema libertad de relaciones sexuales de los conquistadores o emigrantes con el pueblo indio, lejos del ambiente más decoroso de la Península.»[57] Resulta confuso apartar en un solo renglón el posible origen «negro o indio» de la habanera: hoy conocemos la evolución de la música cubana y sabemos que el elemento indígena no tuvo ocasión de aportar mucho, porque los indios taínos fueron rápidamente exterminados por sus conquistadores. La negritud y el mestizaje –entre blancos y negros, no con indios– desempeñaron sin embargo un papel prioritario, su influjo creciente se proyectó desde Cuba sobre España y Norteamérica a partir de los últimos decenios del XVIII. España ha tardado casi dos siglos en reconocerlo, cual si operase entre nosotros un tabú al que el propio Ribera no fue ajeno. En su época llegaban quizá a España ecos del nacionalismo indigenista cubano que Fernando Ortiz denunció como absurda fantasía.[58] Tampoco resulta del todo clara la designación del majurí de origen persa como «ritmo difícil» y a la vez «propio de tabernas y burdeles». Pero comprenderemos mejor lo que quiso decir Ribera cuando consideremos su idea de que la música popular no tiene por qué carecer de elaboración artística. No se puede describir, por otra parte, el ambiente musical de la Península como «más decoroso» que el de Indias sin añadir que, desde la Antigüedad y durante muchos siglos, los bailes populares hispanos –el contoneo de las *puellae gaditanae*, la zambra morisca, la zarabanda y sus derivaciones– fueron de signo más bien poco decoroso, pese a las continuas recriminaciones de moralistas y clérigos. Hemos de matizar estas cuestiones paso a paso, sin dejarnos amilanar por su complejidad. Desde nuestro punto de vista, se trata menos de reclamar la parte de tango que nos toca que

de reconocer las diversas fronteras de contagio rítmico, para reírnos acaso de la locura que nos divide. No es necesario creer a pies juntillas la entusiasta afirmación de Ribera: «dominará el mundo en materia musical aquel que siga las tradiciones marcadas por el arte de las *Cantigas»*.[59] Pero conviene considerar con cautela sus razones e intentar valorar el calado de sus propósitos.

Aun siendo originariamente reacios a los refinamientos superfluos del arte musical, los árabes desarrollaron una poderosa sensibilidad para el canto a partir de la primitiva melopea de los beduinos, adecuada a la marcha del camello en caravana. La ortodoxia religiosa no impidió que, en La Meca y en Medina, los señores del islam procurasen la compañía de las *qiyân* (plural de *qayna)*, esclavas cantoras cuyo arte vocal era tan apreciado como la belleza física o la cultura literaria. Educados en el regazo de la esclavitud refinada, los cantores del periodo omeya (660-750) adaptaron tradiciones de tierras conquistadas para dar forma al arte del *ghinâ'*, el canto árabe clásico cuyos ritmos, ceñidos a las sílabas de los versos tradicionales más preciados, vinieron a renovar la vieja y monótona *qasîda* preislámica. Los califas abasíes de Bagdad protegieron después oficialmente el ejercicio de la música, lo convirtieron en ceremonia cortesana, exaltaron sus formas hasta el amaneramiento. Ibrahim al-Mawsilî (743-806) y su hijo Ishâc (767-850) representan el periodo culminante durante el cual las innovaciones musicales se mantuvieron en equilibrio con el respeto a la tradición.[60]

Cuando ya la herencia clásica oriental había iniciado su decadencia, en al-Andalus se transforma y cobra nuevo impulso. Ziryâb (789-852), esclavo liberto de origen persa, maestro del laúd, huyendo de Bagdad y de la envidia de Ishâc al-Mawsilî, es recibido con generosidad en la corte cordobesa del califa Abderramán II. Su influencia perdurará a lo largo de los siglos como rector del arte culto de la *nûba*. A su lado es preciso considerar la evolución en al-Andalus de un canto popular que dará lugar a nuevas formas estróficas. El filósofo y músico de Zaragoza Ibn Bâdja (Avempace, 10701138) es considerado como forjador del encuentro entre el repertorio árabe y la tradición del canto cristiano, e incluso como creador del zéjel.[61] Cambiando de manos entre artistas cultos y populares, fundiendo formas de varias culturas en contacto, la música andalusí se extiende por la mayor parte de la Península, su prestigio retorna hacia Oriente a través del Magreb, penetra los reinos cristianos y viaja más allá de los Pirineos. La música debió de acompañar, según argumenta Ribera, a las nuevas formas de versificación durante el proceso de fijación de nuestra lengua. Al final de algunas moaxajas del siglo XI aparecen las jarchas en romance, del zéjel moro surge el villancico de la tradición popular castellana. Ambas formas líricas fueron cantadas y acompañadas con

instrumentos. Pero ¿en qué consistió ese ritmo majurí cuya presencia en la España medieval reconoce Galán, junto con su parentesco afrocubano? Según la interpretación que hace Ribera de los géneros rítmicos árabes tradicionales,62 coincide prácticamente con el ritmo de danza cubana o habanera escrito más arriba:

La única diferencia es el silencio de semicorchea, en lugar del puntillo.63 En ausencia de notación árabe precisa, la que emplea Ribera, a partir de la fuente textual que cita, genera no pocas dudas: el llamado majurí «es ritmo compuesto de dos pulsaciones ligeras y luego una pesada, así: *tan tan tanna, tan tan tanna*».64 Si por «pulsaciones ligeras» entendemos dos corcheas y por «pesada» una negra, el ritmo resultante sugiere más bien el siguiente compás de dos por cuatro, que interpretado rígidamente parecería una sardana y con alguna variación de acento recordaría a los tangos flamencos:

Quizá estemos ante una pista correcta, ya que sabemos que los tangos flamencos derivan de la habanera. Pero ¿de dónde sacó Ribera su interpretación del majurí como antecedente de ambos? Decididamente el misterio rodea a nuestro «motivo obsesionante». Según la mayor parte de los especialistas, los ritmos clásicos árabes estuvieron condicionados por la prosodia del verso, a la que desde la Antigüedad se mantienen muy ligados, pero también hay voces que proclaman lo contrario, es decir, un origen propiamente musical del metro poético. El monumental *Libro de las canciones (Kitab al-Aghâni)* de Abû al-Faraj al-Isfahânî, del que provienen la mayor parte de las leyendas sobre la poesía árabe cantada antes del siglo x, nos cuenta que tanto Ibrahim al-Mawsilî como su hijo Ishâc profesaban la opinión de que el canto precede a la prosodia.65 Entre el canto, el acompañamiento rítmico y el verso se producen –a nuestro parecer– interacciones constantes, de modo que la variación de uno de ellos provoca consecuencias derivadas en los otros. El debate señala no obstante la confluencia de tradiciones diversas en el islam. El verso meramente recitado o salmodiado predominó en las tribus del desierto, mientras el canto elaborado se desarrolló en medios urbanos favorables a acoger otras influencias. Ribera sitúa la cuestión en la perspectiva correcta, poniendo el acento en un hecho particularmente

significativo: la creación del canto clásico musulmán es obra de poetas árabes y músicos extranjeros.66 Ya hemos visto que el influjo persa modificó el canto árabe tradicional, dotándolo probablemente de una mayor ligereza. El término «majurí» podría derivar del persa *mâjûr*, que significa «burdel», por lo que nuestro ritmo, en efecto, parece tener que ver con el meneo y el toque populares, antes que con monótonos versos heroicos.67 De Persia a Nueva Orleans, pasando por al-Andalus y Cuba, la célula del tango africano habría vuelto a frecuentar obstinadamente antros poco recomendables.

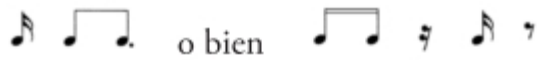
La clasificación más antigua de los ritmos árabes tradicionales es la del filósofo iraquí al-Kindî (801-873), quien describe el majurí como ritmo de tres notas, dos más o menos cortas y una larga, o bien de tres notas cortas seguidas de un silencio, dependiendo de la interpretación de los diversos autores.68 La impresión de universo en expansión que uno experimenta al aproximarse a la música árabe se manifiesta ya en las reducidas proporciones de un compás. Tiene que ver con una tradición que se extiende por muchas tierras y que no ha dejado de ser fundamentalmente oral hasta nuestros días. En ella la teoría y la práctica diversifican sin cesar sus caminos. La práctica rige, no obstante, hasta el punto de que los teóricos, tanto antiguos como modernos, se ven obligados a reconocer la existencia de un sistema rítmico abierto, continuamente variable, junto a otro sistema de géneros y patrones fijos consagrado como clásico. El contraste con la música europea es llamativo en muchos aspectos. No es que falte en música árabe la capacidad de regularizar y hacer entrar en un sistema las proporciones rítmicas, muy al contrario, sus teóricos tempranos se distinguen por la lucidez con que racionalizan el tiempo primario e intentan describir –con ayuda de una notación precaria– los ritmos fundamentales, aplicando la lógica heredada de los griegos a un terreno que estos dejaron de lado para centrarse en los problemas de armonía. Los teóricos árabes llevaron a cabo una reflexión original en este sentido, pero la cosa se complica cuando intentan hacer referencia a las múltiples transformaciones que los ritmos adoptan en la práctica. Los músicos del islam se complacen no tanto en sujetarse a la reiteración de unos pocos patrones, sino en yuxtaponerlos creando secuencias periódicas a veces muy extensas, memorizadas con ayuda de frases onomatopéyicas. Se trata de ritmos aditivos cuyo uso se extiende desde el continente africano hasta la India.69 Dentro de esa tradición en la que priman los mecanismos de la oralidad, algunos ritmos básicos son reconocidos como patrimonio de los árabes, entre ellos el majurí, pero su definición se escurre como pez vivo de las manos de un autor a otro, e incluso de una página a otra del mismo autor.

Ribera tuvo alguna noticia del *Gran libro de la música* de al-Fârâbî

(872-950), generalmente reconocido como la fuente más importante de la tradición musical musulmana.[70] Fue traducido al francés y publicado por el barón D'Erlanger entre 1930 y 1935.[71] En su ensayo de racionalización y clasificación de los ritmos, al-Fârâbî emplea dos procedimientos diferentes. En el libro I parte de la necesidad de definir la unidad de medida, «tiempo primario» o *prōtos khrónos* de los helenos: es «el tiempo más corto que pueda separar el ataque de dos notas musicales, cuya duración es tal que una tercera nota no podría ser introducida entre ellas». Y luego añade: «Generalmente el tiempo más largo que se deja entre dos notas [...] equivale a cuatro veces la duración de ese tiempo.»[72] El tiempo primario podría corresponder a la semicorchea y el tiempo más largo entre dos notas a las cuatro semicorcheas de una negra, que es la referencia de base en nuestro sistema de escritura musical, a partir de la cual se calculan múltiplos o subdivisiones.

Siguiendo este esquema que define la duración de la nota más corta como la cuarta parte de la nota larga más frecuente (o de la nota seguida de un silencio), al-Fârâbî clasifica los ritmos según sean iguales o desiguales los tiempos que separan sus pulsaciones.[73] Cuando los tiempos entre ellas son iguales, se produce un ritmo regular cuya definición no tiene –desde el punto de vista de al-Fârâbî– mucho misterio, porque solamente intervienen en él la unidad de medida y sus múltiplos. Lo que tienta al teórico árabe es el reto de explicar racionalmente los valores de duración variable que los músicos interpretan siguiendo cuentas aditivas a menudo implícitas, expresar con palabras los números de los ritmos complejos. Cuando los tiempos entre las pulsaciones son desiguales, los ritmos pueden ser «desiguales conjuntos» o «desiguales disjuntos». La explicación de al-Fârâbî se oscurece a partir de aquí, pero una lectura atenta nos permitirá aclarar que son «desiguales conjuntos» los ritmos que repiten un patrón compuesto por pulsaciones de distinto valor temporal, la última de las cuales no supera el valor de la pulsación más larga, de modo que la secuencia produce una sensación de reiteración insistente. Y son «desiguales disjuntos» aquellos cuya pulsación «separante» dura más que las otras, haciendo alternar sensaciones de tensión y de relajamiento. Se llama «majurí»[74] al ritmo «desigual disjunto» más básico, de tres pulsaciones. Cuando entre las dos primeras no cabe otra y cabe una sola entre la segunda y la tercera, se trata del «majurí ligero». Cuando entre las dos primeras cabe una pulsación y dos entre la segunda y la tercera, el ritmo resultante es «majurí pesado». A partir de ahí, si hay más espacio entre las pulsaciones, ya no se aplica el nombre de majurí. Para acabar de interpretarlo surgen inconvenientes en relación con la duración de la última nota o del espacio «separante». Al-Fârâbî precisa que ha de

superar en un tiempo primario el valor de la nota más larga, con objeto de hacer distinto el patrón.[75] Este criterio resulta claro solamente en el caso del majurí ligero, que según se deriva de lo dicho consiste en un ritmo de seis unidades básicas y recuerda a un tanguillo flamenco:



Comprobamos, en efecto, que entre la primera y la segunda nota no cabe otra; que entre la segunda y la tercera cabe un solo tiempo primario, y que la nota final «separante» –o la suma de nota y silencio– tiene un valor superior al de cada una de las notas precedentes. Al-Fârâbî se las arregla en este caso con palabras, sin ayuda de notación musical, para describir un ritmo que suena natural. La segunda clase de majurí, sin embargo, siguiendo el texto al pie de la letra, consistiría en un ritmo asimétrico, de nueve tiempos, que resulta entrecortado y permite poca desenvoltura. No es que la rítmica de los árabes se prive de ese tipo de ritmos, pero ¿es compatible esta interpretación con la noción de un ritmo «orgiástico», proveniente tal vez de los burdeles, que según el propio al-Fârâbî está entre los más usados? ¿Resulta suficientemente precisa la definición de los ritmos disjuntos como grupos de valores desiguales separados por un valor superior? Intentemos buscar más claridad en otro pasaje, cuidando de no forzar la lectura por tratar de arrimar el ascua a nuestra sardina.

En el libro III de su tratado, al-Fârâbî siente la necesidad de ensayar «un procedimiento distinto del que nos ha servido cuando hemos tratado del ritmo de una forma general».[76] Es consciente de que ha intentado hacer un abordaje teórico del problema que debe ser corregido con criterios más prácticos, con auxilio de una notación cercana al pulso musical. Parte ahora de la definición de un «ritmo fundamental» de cuatro tiempos, «cuyas pulsaciones están separadas por el tiempo rítmico más largo». Se trata de un marco de referencia numérico suficientemente amplio como para contener todos los ritmos, compuesto de cuatro periodos divisibles en otros más pequeños. Situándose en el polo opuesto del método usado por los tratadistas griegos, que parten de la unidad de duración mínima, al-Fârâbî busca ahora apoyo en la tradición prosódica de los árabes, se aproxima a la longitud del verso y quiere determinar su relación con las pulsaciones rítmicas. Cada uno de los cuatro periodos largos del «ritmo fundamental» queda definido en términos de cantidad silábica: «Por término medio, y según el uso común, la duración más larga de una nota adaptable a un ritmo equivale a la articulación de ocho sílabas ligeras [...] cada una de las cuales ocupa el lugar de una pulsación

seguida de una corta pausa.»[77] D'Erlanger confirma en otro lugar que la pulsación más larga que preserva carácter rítmico, según este pasaje de al-Fârâbî, equivale a una redonda subdividida en ocho corcheas.[78] Cada sílaba «ligera» ocupa una corchea o una semicorchea y un silencio. El «ritmo fundamental» se puede acortar, dando lugar a las variantes de los ritmos «conjuntos», hasta llegar a un patrón básico que el filósofo representa así:

o . o . o . o .
tan tan tan tan

Son cuatro pulsaciones con valor de corchea, o cuatro semicorcheas y cuatro silencios alternos de igual duración, que equivalen a un compás de 2/4. Es el más pequeño de los ritmos «conjuntos» cuyas percusiones pueden ir seguidas de pausas, una referencia adecuada para nuestros propósitos comparativos, puesto que coincide con la cuenta del tango africano, según nos ha enseñado Galán. No desmayes, lector, en medio de la sequedad aparente de estas fórmulas. Resiste como un nuevo Lawrence de Arabia al que aguardase la visión de horizontes inusitados, el baño reparador de una umbría fuente oculta entre los riscos. Que si ahora te adormece la terminología rítmica, luego despertarás acaso volando hacia las estrellas. Combate todo asomo de cansancio recordando el preciado objeto de nuestra búsqueda: el misterioso ritmo majurí que los árabes hicieron popular en nuestra tierra. Observemos que esta vez el filósofo iraquí ha comenzado por definir los ritmos «conjuntos», patrones simples de pulsaciones regulares más o menos espaciadas. Pero enseguida nos avisa de que estos ritmos no tienen encanto alguno: la práctica los transforma insertando «disjunciones que los vuelven más brillantes y más agradables», que proporcionan «más nobleza y belleza» a la melodía, en tanto que la regularidad de los ritmos conjuntos provoca en el alma «una suerte de fatiga».[79]

El propósito de al-Fârâbî es, repitámoslo, dar con un esquema racional que permita acercarse cuanto sea posible a los ritmos «tal como son conocidos por los hábiles practicantes árabes y tal como han sido descritos por los maestros más escrupulosos».[80] La construcción de los ritmos irregulares o «disjuntos» se explica ahora como amalgama de diversos ritmos conjuntos. Uno de ellos puede repetirse como periodo fijo y otro –u otros– aparecer como variante sucesiva. Tras cada pulsación puede haber una pausa de valor igual o proporcionado, pero también tiene en cuenta al-Fârâbî la «moción» acelerada o retardada de la mano entre las cuerdas del laúd. Heredero del pensamiento clásico griego, al-Fârâbî busca por una parte la luz

distinta de la medida temporal, mientras por otra se aproxima a los umbrales que comprometen la teoría con la práctica, dualidad que es quizá la característica más general de la música árabe.[81]

Con un espíritu menos helenizante que en el primer libro, los ritmos tradicionales son descritos y anotados en el tercero unas veces de forma precisa, otras muy vagamente, haciendo alusión alternativamente al esquema lógico o a las posibles variantes de cada ritmo. Así el ritmo «pesado» *(taquil)* es definido como aquel en que se alargan los tiempos que separan las percusiones, ya sea por pausas, por retardar el movimiento de la mano o por ambas cosas a la vez. La longitud de la pulsación puede quedar indecisa entre el silencio de valor proporcional y una variación expresiva, irracional, no necesariamente cuantificable, establecida por la costumbre. El ritmo «ligero» *(khafif)* es definido, en correspondencia, por un acortamiento de la duración de las pausas, por una aceleración del movimiento de la mano, o por los dos. Nuestro dulce pensador oriental, cada vez que señala un marco para la observación, abre nuevos caminos tanto hacia la luz como hacia la sombra. En cada párrafo afirma la primacía de la variación continua, sirviéndose de patrones definidos para explicar sus posibles combinaciones en una extensa composición modular.

En este contexto, al-Fârâbî define el ritmo majurí inicialmente igual que sus antecesores: «formado por dos percusiones ligeras seguidas de otra pesada»,[82] y lo escribe de esta suerte, repitiendo tres patrones seguidos:

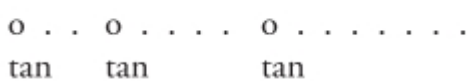
o o o . o o o . o o o .
tatan tan tatan tan tatan tan

Si cada círculo representa la percusión habitualmente más corta y cada punto añade igual duración, el majurí asoma aquí como un ritmo de dos semicorcheas y una corchea, una especie de tango flamenco acelerado. Al representar el majurí ligero del libro I con esta ingenua y seductora notación, comprobamos a simple vista que se trata de un ritmo distinto:

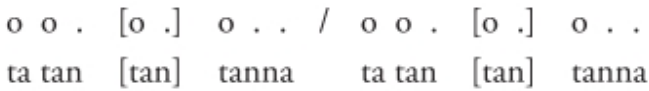
o o . o . . o o . o . .
tatan tanna tatan tanna

Es hora ya de aceptar que no podremos presumir de haber dado con la llave única del misterio. Lo único que sabemos seguro es que el majurí consiste en dos notas cortas seguidas de una larga y que hay más de un género de majurí. No solo uno ligero y otro pesado o lento,

ambos con valores progresivamente más largos y con subdivisión ternaria, según los define al-Fârâbî en el primer libro de su tratado, sino también otro más sencillo, binario, en el que las dos primeras notas duran igual y la siguiente el doble, como se muestra en el tercer libro y hemos visto aparecer también en otros autores. Una interpretación del majurí se asemeja a los tanguillos y otra a los tangos flamencos. En España se preservan ritmos que guardan correspondencia con una u otra forma de majurí y son considerados como pertenecientes a la misma familia rítmica. El hecho de que un ritmo ternario y otro binario compartan la denominación de majurí hace pensar en una familiaridad semejante y nos lleva a considerar la posibilidad de una dualidad polirrítmica latente, como la que los tanguillos practican de manera explícita. Ninguna interpretación teórica del ritmo puede suplantar la experiencia musical directa. Sin embargo, para intentar reconstruir verazmente largos periodos de nuestro pasado musical no tenemos más que lo que dicen algunos libros, escritos en una lengua difícil de interpretar hasta para sus propios hablantes, que solo dispone de un precario sistema de notación musical. Estas limitaciones dan lugar a confusiones frecuentes, por lo que se deduce de la lectura de autores antiguos y modernos. Acerca del origen del majurí, al-Fârâbî añade en el libro III que «deriva del aligeramiento del *taquil* segundo», el cual se escribe así:



Es un patrón de dieciséis tiempos en el que las tres notas están separadas por espacios progresivamente más largos. Reconocemos el valor de la corchea inicial con puntillo que caracteriza al tango africano y a la habanera. Las dos primeras pulsaciones coinciden con las de la clave cubana. Podríamos realizar otras aproximaciones jugando a seguir las variaciones posibles, que al-Fârâbî precisa o deja a la imaginación del lector. Algunas consisten en insertar una pulsación en medio, o en añadir una pulsación y una pausa al final de un periodo. Si insertamos una pulsación y una pausa en medio del majurí ligero del libro I, obtenemos, al repetirlo, el mismo majurí que escribía Ribera como equivalente al patrón de habanera:



Este patrón se aproxima, por otra parte, al majurí pesado que al-Fârâbî define como ritmo de nueve semicorcheas en el libro I (si empezamos a contar a partir de la nota insertada), pero tiene un tiempo menos. Al-Fârâbî nos acaba de decir en el libro III que el majurí proviene del *«taquil* segundo», un patrón de dieciséis tiempos cuyo «aligeramiento» más inmediato consistiría en reducir sus valores a la mitad, proporcionando un patrón de ocho tiempos. Tan solo hemos de suprimir un tiempo en la nota final de majurí pesado del libro I, dejándonos llevar por la pregnancia del grupo de ocho notas que sirve de marco de referencia habitual, para que ambas definiciones coincidan en un molde rítmico en el que cabe la habanera. Eso equivale a considerar que la segunda corchea con puntillo es suficientemente «separante» en relación con la corchea del compás siguiente, aunque su valor no sea *superior*, sino *igual* al de la percusión más larga anterior, a saber:

o . o . . o . .

¿Es este el rostro oculto del majurí más lento, una vez liberado de una definición genérica algo incómoda? El tango africano aparecería al sustituir la última corchea con puntillo por el grupo sincopado semicorchea-corchea. ¿Nos atreveremos a corregir la definición del ritmo disjunto de al-Fârâbî, argumentando que la nota «separante» puede ser igual a la más larga del compás, siempre y cuando sea más larga que la que inicia el patrón de nuevo? ¿Son estas o parecidas las «peripecias» que según Galán hizo Ribera para revelar el ritmo de habanera en las *Cantigas* de Alfonso X el Sabio?[83] Hemos comprobado que podría derivar de cualquiera de las dos versiones del majurí que proporciona al-Fârâbî, si introducimos en ellas variaciones que son habituales en la práctica del ritmo. El testimonio de Avicena confirma un siglo después que la nota «separante» al final del patrón no tiene por qué ser más larga que las anteriores. Y añade una variante interesante a la saga del majurí. El filósofo persa lo definió como un compás de cinco tiempos:

o o . o . / o o . o .

Tendremos ocasión de ver que esta modalidad de ritmo impar se extendió desde al-Andalus hacia los reinos cristianos de la Península. Si le añadimos los tres tiempos de una corchea con puntillo, volvemos

al patrón de habanera. Estamos siempre a un paso de las transformaciones que nos interesan. Al tratar de los ritmos compuestos, Avicena presenta el patrón del majurí en amalgama con un patrón de siete tiempos que solo se diferencia de la habanera en el valor más corto de la última nota. La adición de los dos patrones proporciona doce unidades básicas en una secuencia compatible con el patrón de referencia más extendido en el África negra:[84]

o o . o . o o . o . o .

Pero el *Gran libro de la música* de al-Fârâbî aún guarda información valiosa acerca del majurí: el libro III acaba sus consideraciones sobre los ritmos árabes afirmando que todos admiten ser aligerados o acelerados «a excepción del majurí», dándoles el movimiento «de la primera de sus dos medidas», o sea, tocando un par de notas iniciales que aligeran el ritmo. «Este género de aceleración es llamado *tamhir.*»[85] ¿No suena ya familiar el término? Unas páginas atrás se nos ha dicho que *tamhir* se aplica a los ritmos «si las mociones no son lo más rápidas posibles [...] y tienen la andadura de un barco que surca el agua».[86] Se trata, por tanto, de un ritmo ligero pero cadencioso. ¿No resulta de lo más sorprendente la equivalencia polisémica con el francés *tanguer*, balanceo de barcos y caderas? ¿Estamos ante una tercera vía etimológica para el tango? ¿Coincidente con la indoeuropea, con la africana? ¿Mediadora entre ambas? ¿Por azar onomatopéyico del tambor, del tañer universal, por influencia histórica o prehistórica de una civilización sobre otra? Certeza no obtendremos, pero cercanías tentadoras, como para volvernos locos. Parece que cierto grado de indeterminación es consustancial con nuestra célula rítmica, con nuestro eslabón perdido. Lo más «tangible» no puede ser definido. Justo lo que necesitábamos para ensoñar como beduinos, para danzar como negros. El ritmo de la liviandad, de la promiscuidad, de la contaminación interétnica, de la aceleración, del trance. O quizá algo más: del misterio, del hechizo, del don secreto, del duende. Eso quiso hacernos creer, al menos, el legendario Ibrahim al-Mawsilî, de quien se dice que fue salteador de caminos antes que músico de palacio, cuya afición al vino le valió más de un encierro, lo cual no le impidió convertirse, gracias a su arte, en favorito del califa Harún al-Rashid. He aquí su propio relato, que llegó al fabuloso *Libro de las canciones* «después de pasar por tres testigos»: durante el día libre semanal que Ibrahim había pedido al califa para descansar de sus funciones, un intruso aparece en su alcoba privada vestido de jeque y le insta a que cante para él. Tras la comprensible cólera inicial, el gran músico accede y, después de dejar al intruso maravillado, le propone con ironía que tome si quiere el laúd y cante a su vez. Sortilegio

inaudito, Ibrahim cree perder la razón ante la hermosura de lo que escucha. Habla el intruso:

«–Oh Ibrahim, este canto es del modo majurí, apréndelo bien, propóntelo en tu canto, enséñalo a tus muchachas.

»–Repítemelo.

»–No te hace falta. Seguro que ya lo has aprendido.»

El intruso se esfuma, Ibrahim va en busca de su sable, se dirige al harén, pregunta a las mujeres: «¿Qué habéis oído en mis habitaciones?» Responden ellas: «El más hermoso canto nunca oído.» El intruso reaparece, llama al músico desde un rincón de la casa, por fin se da a conocer: es el demonio Iblis. Renunciando por completo al descanso prometido, Ibrahim cabalga hacia el palacio del califa para transmitirle el episodio y reproducir los cantos recién aprendidos: «Se habían grabado en mí como para no irse nunca más.»[87]

Esta página nos llega a través de los siglos cargada de frescura y de humor malicioso, si hemos de hacer caso de la etimología persa del majurí. ¿Qué viejas frecuentaciones enmascara el músico tras la aparición fantástica? ¿Cómo osa Iblis proponer a Ibrahim que propague el ritmo de los burdeles en su propio harén, desde donde las mujeres reconocen de lejos el canto más hermoso? ¿Qué hechizo musical contagioso e indeleble, nacido en oscura cuna, merece ser tan urgentemente compartido con el voluptuoso califa? Hay aquí una defensa implícita del canto popular en el ámbito cortesano que anticipa lo que acontecerá siglos más tarde en España. Si Ibrahim al-Mawsilî transmitió su endemoniado saber acerca del majurí a su hijo Ishâc, si de este supo el secreto Ziryab antes de emprender viaje a Córdoba, es cosa que apenas podemos adivinar escuchando lo que queda del arte musical andalusí, convertido en escuela de repertorio clásico perdurable en algunos países islámicos. El rastro que Ribera revela en las *Cantigas de Santa María* y en el *Cancionero de Palacio* ha perdido aparentemente cualquier indicio de flexibilidad rítmica. No así los palos flamencos que se gestaron en contacto con árabes y judíos andaluces, bereberes, moriscos y esclavos negros. Tras la expulsión de unos, la extinción de otros, la persecución de los gitanos que con ellos compartieron baile, la conciencia del *tamhir* se repliega en los márgenes de nuestra sociedad, hasta que el influjo de ultramar la despierta de nuevo. Pero no será la habanera edulcorada la que generalice el meneo. Será el retorno de la negritud mucho más tarde, a través de la radio y de los discos, cuando el demonio Iblis, u otro de sus temibles congéneres, reaparezca sonriente, luciendo unas flamantes gafas de sol.

Los ritmos de los árabes no han dejado un rastro tan reconocible en España como las fachadas de sus monumentos. La arquitectura y las artes ornamentales del islam practican juegos rítmicos cuyas intenciones parecen rebasar el marco de lo estrictamente funcional. Eso nos lleva a cuestionar si existe alguna correspondencia entre los ritmos visuales y los ritmos sonoros, no porque con la evidencia luminosa de aquellos se pueda reducir el margen de sombra en que estos permanecen, sino porque empezamos a sospechar que haya una suerte de acuerdo secreto –otra suerte de funcionalidad menos evidente– en sus relaciones. El juego fronterizo entre luz y sombra parece haber escogido el territorio peninsular para llevar a la exaltación ambos extremos. En su alternancia rítmica, las notas y los silencios musicales forman una especie de celosía, no solamente cuando los vemos representados en negro sobre blanco, sino en su realidad sonora, en el espacio recorrido por las moléculas del aire cuyas ondas chocan con nuestro cuerpo y se adentran en el oído. La música nos rodea como un entramado invisible de vibraciones de distinta intensidad y frecuencia que guardan proporciones entre sí, se repiten o varían, dejando silencios que son también proporcionados, repetidos y variados. Los silencios musicales, haciendo de telón de fondo, contribuyen a que percibamos las figuras sonoras. La comparación del juego invisible de sonidos y silencios de la música con el juego visible de luces y sombras de un ornamento arquitectónico resulta sugestiva por más de un motivo, aunque comporta cierta dificultad. No es metáfora gratuita, pero tampoco se reduce a semejanzas fáciles de reconocer. Resulta obvio que los sonidos más o menos regulares de un instrumento marcan un ritmo reconocible cuando están separados por intervalos más o menos regulares de silencio: los sonidos son como la materia que forma el entramado de la celosía, los silencios como el espacio que esa materia deja libre, hasta aquí se sostiene fácilmente la comparación. Pero a partir de ese parecido las diferencias se multiplican y exigen una reflexión cuidadosa.

La celosía visible es plana, vertical, delimita el espacio separando el interior del exterior, aunque permite la comunicación entre ambos. Está hecha de formas sólidas, pero adelgazadas, que hacen gala de su regularidad geométrica y se conectan entre sí dejando huecos cuya forma también reconocemos. Al contrario que el muro, deja pasar la luz; a diferencia del vidrio, deja pasar el aire. La «celosía sonora» es en cambio envolvente, traza un entorno fluido casi impalpable que, aunque no nos protege de la intemperie ni de las miradas, nos incluye en una suerte de arquitectura en movimiento, llena la casa o el espacio público de un dinamismo mayor que el de los gestos visibles de sus

habitantes. Está hecha de ondas cuya regularidad requiere que prestemos atención continua, porque no se da como perfecta en un instante, sino que acontece en la sucesión, es fruto del movimiento. Lo propio de la celosía visible es dejar pasar el aire y filtrar la luz, permitiendo ver desde el interior sin ser visto, cuando el ojo se aplica a mirar por los huecos, quedando el resto del cuerpo en penumbra. Pero ¿qué es lo que pasa por el entramado sonoro en el que todo es aire, más o menos agitado o en reposo? Pasan las ondas emitidas por los músicos a través de los instrumentos hasta alcanzar el cuerpo del que danza o escucha. El artificio de la celosía visible filtra un hecho natural: la luz, el aire, la imagen de las cosas. La música filtra en cambio las intenciones del músico, las reacciones del oyente. Lo natural, frente al artificio sonoro, somos nosotros, nuestro cuerpo, y natural nos parece asimismo la posibilidad de volver a la quietud de un silencio duradero. Nos identificamos de hecho con esa posibilidad de refugiarnos en el silencio como el ojo se refugia en la penumbra. ¿Acaso la celosía musical separa nuestro cuerpo visible de otro ser que lo contempla en silencio sin ser visto? ¿Hay una especie de «ojo» invisible en el fondo de la música, agazapado en el silencio? No exactamente, pero es cierto que el cuerpo que danza o escucha se hace ver, es como una presencia prevista, reclamada, convocada por el músico, compositor o intérprete, que puede también ser contemplada por otro espectador cualquiera a nuestro lado. El «ojo» invisible de la música es un ojo público imaginario, un ojo cualquiera que se acerca a la trama que el músico fabrica para contemplar, tras la celosía sonora, la posibilidad de retroceder hacia el silencio relativo con el que el cuerpo de cada uno se identifica.

La celosía visible, hecha de madera o de mineral, separa un exterior más o menos público –la calle o el jardín– de una habitación privada, en la que se resguarda el ojo del que cela sus intenciones. La celosía sonora atrae en cambio el cuerpo del individuo hacia el espacio comunitario. Podría decirse que las funciones de una y otra están, en este sentido, invertidas. La privacidad del individuo, guardada en penumbra por un ornamento arquitectónico, se aviene a dirigirse, siguiendo la llamada de la música, hacia un lugar común, la plaza pública, el baile o el concierto. Pero eso no es todo, porque la música atraviesa los umbrales del cuerpo y actúa también en su interior. Como decía el poeta César Vallejo: «Este piano viaja para adentro...»[88] Hasta en lo más íntimo del que baila o escucha se abren camino los dibujos invisibles del ritmo y de la melodía. Mientras su cuerpo es atraído hacia el espacio comunitario, su mente se siente llamada a construir espacios imaginarios, escenas al filo de lo visible, teatros fulgurantes como un relámpago, erigidos y al punto consumidos en la flama sonora que sube desde el foso de la orquesta. Aun cuando el

compositor y los intérpretes se hallen ausentes –representados por la partitura o por el registro fonográfico–, los gestos que hacen –o hicieron– sonar los instrumentos provocan otros gestos más o menos visibles del oyente, una especie de danza íntima en su interior, donde evolucionan formas fugaces, esbozos de luz y sombra, fantasmas que responden caprichosamente a la regularidad de los sonidos reconocibles por otro oyente cualquiera. De modo que el ánimo del oyente oscila entre la posibilidad de producir fantasmas íntimos caprichosos y la posibilidad de compartir con otro oyente sus emociones. La celosía musical atrae las variaciones del ánimo, oculto en la profundidad del cuerpo, hacia el umbral de los fantasmas. Tras ella el alma aguarda en silencio como un fantasma que no se decide a salir a escena. Hay por tanto dos «ojos», supuestamente, uno a cada lado de la celosía musical: el ojo público y el ojo del alma. ¿O acaso son uno y el mismo? ¿El ojo de cualquiera y el ojo de nadie? «Piano oscuro», sigue el poema de Vallejo, «¿a quién atisbas...?» Quizá no haya ojos que valgan y a ambos lados de la música sea todo ceguera. Ciego el ojo público como el del cíclope salvaje, ciego a su modo el ojo astuto del viajero Ulises, que dice llamarse Nadie para salvar la vida y provocar la risa, cegado sin embargo por las lágrimas cuando oye cantar sus propias aventuras en una corte extranjera, ensombrecido por el deseo de venganza.89 Quizá no haya silencio donde el alma pueda retirarse, sino el crepitar de un fuego infinito alimentado de formas múltiples, visibles e invisibles.

En todo caso, la celosía musical es compleja, mezcla convenciones públicas con pasiones privadas. Desde su ceguera, la música interroga a los cuerpos, los hace vibrar y obtiene de ellos revelaciones inesperadas. No es menos cierto que, cuando el cerramiento de las habitaciones se adelgaza y se llena de vacíos regulares, como ocurre en la celosía, la imagen del exterior, a través del ojo del que cela, corre a mezclarse con los fantasmas de su imaginación, se desvanece en la cámara oscura de la pasión, donde solo tienen acceso la palabra o la música. Son funciones inversas, pues, que sin embargo convergen o se entrecruzan en algún punto. No solo fabrica el ser humano una celosía que da a los jardines y otra que da al ámbito de los fantasmas, sino que ambos artificios –el que adelgaza el cuerpo visible y el que ensancha el campo de la sonoridad– sugieren que lo visible y lo sonoro funcionan también como celosía: donde uno juega a ser luz, juega el otro a ser sombra. La celosía es por tanto un modelo aplicable a lo visible, a lo sonoro y a las misteriosas relaciones entre ambos.

Los alarifes hispano-musulmanes, expertos en manejar la duplicidad entre la utilidad y el ornato, emplearon profusamente la celosía en sus construcciones señoriales y desarrollaron con ella un arte particularmente refinado. El arte de la celosía alcanza su más elevada

expresión cuando el dibujo geométrico reiterado captura al ojo de tal modo que este se ve forzado a oscilar, a elegir entre fijarse en las formas sólidas iluminadas o mirar los huecos en sombra, reconociendo en unas y otros, por ejemplo, la misma estrella de ocho puntas o el juego alterno de una estrella y una cruz. Luz y sombra alternan igual que en un test perceptivo que deja pasmado al que contempla desde el exterior, como en éxtasis pero sin necesidad de despegarse de la materia. Mientras tanto, el que contempla en secreto desde el interior queda protegido tras la celosía, libre de entregarse a sus pensamientos. ¿Quién es más libre de los dos? Este es el juego preferido, aprendido por cruce de diversas tradiciones, de los hábiles artesanos hispano-musulmanes, que aplicaban, en la mera repetición de un sencillo molde o patrón, la especulación de los antiguos geómetras. La música practica un juego parecido. ¿Acaso no se confunde su misterio más hondo con el momento en que la percepción del que baila o escucha reconoce el valor –cautivador como agujero negro que lleva a otro universo a punto de nacer– de los silencios entre las notas?

Todo el arte de los árabes, no solamente el arquitectónico y ornamental, parece buscar reciprocidad y equilibrio entre el exterior y el interior, entre cerramiento y vano, entre figura y fondo, entre luz y sombra. La palabra misma –hablada, cantada, escrita– es sombra impalpable, resonancia en recipiente oscuro, curso de signos negros que huyen hacia la luz, sin demorarse en el espesor del cuerpo. La prohibición que la ortodoxia musulmana hace recaer sobre la representación de formas animadas admite una interpretación restrictiva, que clama por un único dueño y señor de cuerpos y simulacros, y otra extensiva, que afirma el deseo de depurar la vocación de los sentidos por medio de la proliferación geométrica. Esto es lo que los reinos cristianos peninsulares pueden contemplar con detenimiento en los monumentos que conservan de los árabes. Quizá una cultura no pueda aprender de otra enemiga lo que niega, pero sí lo que desea. Los califatos orientales incorporan, tanto en arquitectura y decoración como en música, técnicas de otras civilizaciones, persa o bizantina, que en al-Andalus renuevan el contacto directo con la herencia grecolatina y se juntan además con la severidad visigoda. Pero en las construcciones del califato cordobés, en los palacios de los reyes de taifas y de las dinastías almorávides o almohades, así como en los edificios mudéjares no tan suntuosos, el arte de la ornamentación geométrica alcanza un nuevo grado de esplendor.[90] En pleno delirio repetitivo, preserva una suerte de extraño equilibrio. No hay morbidez en él sino alegría, porque el ornato más recargado se reduce en el fondo a un sencillo juego –reiterado como una jaculatoria– entre luz y sombra.

Toda construcción consiste en interpretar en un espacio localizado,

con materiales determinados, el diálogo entre sombra y luz y lo que implica para la vida de sus moradores. La arquitectura hispano-musulmana hace aflorar a la superficie la profundidad de ese diálogo. La escritura epigrafiada en muros, techos, dinteles, arcos y capiteles de la Alhambra, versículo coránico o poesía profana, adquiere relieve material a la vez que duplica su valor simbólico. Captura al ojo con la dualidad fundamental de lo visible –luz y sombra– y al tiempo reproduce esa dualidad en la relación de la palabra inscrita con su sentido más elevado. Igual que el ojo oscila a lo largo y ancho de las superficies infinitamente labradas, interpretando el volumen como plano, el plano como celosía, el espíritu interpreta el ornato como signo y el signo como verdad suprema. Para hacer gala de su poder, los señores nazaríes rematan sus construcciones con una decoración lujosa y elaborada, que cede la gloria mayor a la palabra divina transmitida por el Profeta. Esta se presta al mismo tiempo, no obstante, a ser mero motivo ornamental, relieve de estuco. Confundida con los entrelazos, se adapta a la estructura de los arcos, corre por los dinteles; disimulada en forma geométrica reiterada, reflejada en espejo para respetar la simetría, salta de pronto a la vista para el que sabe leer. Sorpresa inesperada: a través del humilde juego de los sentidos, aparece la fórmula del sentido supremo. El mismo edificio finge tomar a veces la palabra para autoensalzarse y compararse con lo divino: «Esta casa es un paraíso eterno / de permanente alegría y fortuna, / donde en pos de la felicidad se reúnen / toda suerte de aguas umbrías y frescas.» O bien: «Este es el radiante paraíso de la felicidad / que ningún morador abandona. / Mis figuras parecen las flores de mi jardín / y mi blancura imita el rostro de la mañana.» Así hablaba una puerta que miraba al sur, derribada para construir el palacio de Carlos V en el recinto de la Alhambra.[91]

¿Hacía falta recorrer la distancia que va de los desiertos medio-orientales a los jardines de al-Andalus para llevar la sagrada escritura a su mayor exaltación, al borde mismo de la herejía? Siglos antes, también la mística persa inclinó la palma del dogma islámico hasta rozar con la sensualidad terrena, y en ella cayeron de lleno los califas de Damasco y de Bagdad, pese a la vigilancia de estrictos jueces. Con todo, se diría que la relación de proximidad entre lo sencillo y lo sublime, convertida por repetición en una trama infinitamente compleja, arraiga de forma particular en la frontera entre el islam occidental y la Europa cristiana, reflejándose como en espejo de uno y otro lado, reproduciendo en ambos la atracción del límite. El gusto de nuestros poetas místicos por los cantarcillos populares se refuerza con la afirmación de que la elevación del alma hacia su creador acaba en un «retorno a las creaturas», idea que fue anticipada por los místicos orientales y andalusíes.

¿Tendría sentido cuestionarse si la música andalusí, antes de que las escuelas magrebíes u orientales se convirtiesen en conservatorio, utilizó patrones que cumplieron funciones semejantes a las de la decoración geométrica preservada en los monumentos? ¿No resulta algo más que tentador el considerar la posibilidad de que algunas formas poéticas relacionadas con el canto popular en castellano, derivadas del estrofismo renovador de poetas musulmanes y judíos, contengan la huella de patrones musicales capaces de conectar lo ligero con lo sublime, de dinamizar el vuelo del canto vocal o instrumental más complejo, moldes artesanales comparables a los que sirvieron para fabricar celosías y mosaicos? Si un «eclecticismo fecundante» se produjo también, como parece probable, en el terreno de la música andalusí, pasando de los poetas moros y judíos a sus congéneres cristianos a través de las capas populares, ¿podemos suponer que el aligeramiento de ciertos ritmos, la conciencia del valor de los silencios entre sus notas, favoreciese ese contagio? ¿Cabe sostener la hipótesis de un cierto paralelismo entre el desarrollo de la ornamentación geométrica hispano-musulmana, patente en los monumentos, y la evolución de los ritmos populares en la Península durante el Medioevo, fenómeno efímero por naturaleza, ajeno a la necesidad de dejar huella documental fiable?

Para seguir con otros ejemplos visuales sugestivos, consideremos el significativo papel que en las edificaciones hispanomusulmanas cumple la señalización de los umbrales. La tensión formal extrema, el puro juego de luz y sombra que hallamos entre el relieve y la incisión de las superficies epigrafiadas, entre los cruces y los vanos de las celosías, se vuelve a encontrar multiplicada en la variación cromática de los mosaicos que revisten paredes y suelos, provocando un incesante ir y venir del ojo entre fondos y figuras enlazadas, es decir, una constante travesía de umbrales perceptivos sobre la superficie plana. Los umbrales de paso propiamente dichos, de una habitación a otra o hacia el exterior, suelen estar marcados por piezas de mosaico de diferente color. Las habitaciones se abren, por medio de arcos, porches y peristilos, hacia los jardines, buscando prolongar indefinidamente la reciprocidad del interior con el exterior, el avance de la penumbra hacia la luz y viceversa, en una gradación de volúmenes cada vez más ligeros. Y de un ámbito al otro, la sensación de atravesar otro umbral, la posibilidad de elegir entre una mayor exposición a la mirada o un relativo encubrimiento. Todo es puerta y umbral de paso, todo umbral revela su valor a la vez funcional y simbólico. Esa revelación se hace visible también entre las columnas de la mezquita de Córdoba, que sustentan el mismo arco de herradura repetido, hecho como de palmas tendidas hasta juntarse, proporcionando un lugar para la contemplación o el recogimiento

placentero a cada paso. Es como si la conciencia de lo fronterizo se hubiese apoderado de las voluntades en al-Andalus, reclamando un reconocimiento continuo, una exaltación de las funciones arquitectónicas y ornamentales hacia el nivel de lo poético. Los ritmos visuales se acercan aquí tanto como es posible a los ritmos del verso, a la vibración de la música.

Del lado cristiano, las construcciones suntuarias no se han librado entretanto de la pesadez de los muros, de la aspiración a las alturas, los motivos vegetales o geométricos apenas se atreven a orlar el gesto del icono humano, a decorar su pedestal. El aligeramiento de las soluciones constructivas del gótico es como un empeño colosal por forzar a la piedra a seguir el ejemplo de la lacería musulmana. El contraste más violento entre arte musulmán y arte cristiano se encuentra en algunos monumentos españoles donde aún conviven enfrentados. Cuando uno se adentra en la penumbra y pasea por entre las columnas de la mezquita cordobesa, se ve de pronto asaltado, abrumado por la torsión de los cuerpos que llenan obsesivamente los espacios de la parte cristiana del recinto. En la sillería del coro catedralicio se extiende una masa imponente de caoba oscura, labrada en espirales sinuosas, coronadas de escenas de martirio, asientos reiterados como una pesadilla, en la que uno se apresta a ver reaparecer los fantasmas de los que allí se acomodaron. Surge de inmediato la sospecha de que los artesanos de la fe en Cristo quisieron vencer al enemigo infiel también en la capacidad de hacer proliferar figuras, pero, en lugar de limitarse al juego geométrico, llevaron hasta el delirio una interpretación forzada del misterio de la encarnación, rindiendo culto al cuerpo más allá de lo que el dogma aconseja, falsamente absueltos por el poder de representar la expresión de los santos o del ser divino. Artesanos de la fe recorridos por un escalofrío, palpando la lívida desnudez del Crucificado de marfil pulido. Si hay belleza aquí, es la de una idealización temible. Si hay amor, es un amor imposible, el de la carne mortal resucitada para la eternidad antes de tiempo. La pasión por representar la figura humana anticipa en cierto modo la promesa de resurrección, el veredicto del Juicio Final. Otra vez estamos al límite de la herejía, pero ahora en el lado opuesto. El barroco español podría derivar del deseo de imitar la proliferación del arte musulmán repitiendo la imagen que este prohíbe, llenando de figuras en actitud doliente los intervalos entre elementos constructivos. La pasión del cuerpo es el pilar que sostiene el edificio de la fe cristiana.

En cambio, la ornamentación geométrica hispano-musulmana, a partir del conocimiento de las «unidades básicas clásicas» heredadas de Roma o de Bizancio, complica motivos inicialmente sencillos, de límites precisos, repitiendo indefinidamente juegos de figura y fondo,

el ir y venir de la luz hacia la sombra. La sensación de espiritualidad e infinitud que provoca viene de la repetición de un módulo finito que subyace como motivo generador invisible e implícito.92 Para alzarse hasta ella es necesaria la superposición de diversas tradiciones artesanales que, operando una sobre otra, permiten alcanzar el mayor grado de complejidad del dibujo, obra del genio anónimo, colectivo. En la culminación del arte figurativo cristiano, las técnicas gremiales ceden paso a la pretensión del genio individual del artista, que aspira a la perfección inigualable en la representación pétrea del cuerpo en trance de consumirse. Sombra y luz se relacionan necesariamente, en cualquier caso, a través de un cuerpo que opone resistencia, pero mientras el arte geométrico musulmán adelgaza su espesor material hasta dejarlo en la mínima expresión, el barroco cristiano canoniza la figura humana para la eternidad, prolonga indefinidamente la afección triste de un cuerpo que, en su pasión por la luz, no alcanza a librarse de su sombra. El cuerpo que, tras la celosía musulmana, se refugia en la penumbra, queda totalmente expuesto en la escultura cristiana, exento tanto de la posibilidad de ocultarse como de la obligación de reconocer sus vínculos materiales más obvios con el mundo. La pretensión de producir un cuerpo enteramente luminoso, un cuerpo idealmente sin sombra, lo convierte en una presencia amenazadora y sombría. Al exaltar la representación reiterada de la figura humana –precisamente aquello que niega la ortodoxia enemiga–, el artesano de la fe cristiana no solo renuncia a la posibilidad de asimilar una enseñanza útil, sino que torna incomprensible su propia enseñanza. Mientras el pensamiento musulmán, en un continuo proliferar más allá de la ortodoxia de sus jueces, establece por doquier fecundas relaciones entre exterior e interior, tramas de formas o juegos de sentido que abren puertas a la interpretación, de los que otras culturas en contacto pueden beneficiarse, el catolicismo exige la representación absoluta del misterio en una imagen consagrada, haciéndose impenetrable hasta para sus propios fieles.

La imaginería figurativa del catolicismo y la ornamentación geométrica oriental alcanzan en la Península, una frente a otra, su máximo desarrollo. Hemos nacido en mitad de esta locura, en nuestra memoria visual guardamos la oposición extrema entre un arte que exalta el volumen del cuerpo y otro que exalta la delgada frontera de encuentro entre luz y sombra. La celosía musulmana se nos ofrece como un juego novedoso para el pensamiento. Hemos de ser cautos, porque tras ella puede ocultarse el ojo de un señor vengativo. Quedémonos un rato más contemplando con los ojos de la imaginación –de donde ningún amo o mayordomo venga a echarnos– el suave efecto de la celosía, que sugiere comparaciones con la música. El sonido, por naturaleza invisible, deja pasar ondas que lo visible

encubre o retiene, favorece encuentros a escondidas, acentúa la sensibilidad hacia los murmullos. Mas toda celosía tiene dos caras: el hueco que desde fuera es sombra se transforma, tras la celosía, en luz del exterior; la luz de lo visible es mera sombra, espectro fugitivo, en nuestro fuero interno. ¿Qué luz nos depara el contemplar el mundo desde la penumbra sonora, a través de la celosía del ritmo? El sonido nos enseña a filtrar la luz, a mirar desde la penumbra, a ponerle límite al incendio propagado por las imágenes. Sirve para articular nuestro lenguaje a la vez que nos permite tomar parte en las fiestas musicales sin obligación de mediar palabra. Dentro del campo de la sonoridad nos movemos en una oposición fundamental entre sonidos que representan cosas y sonidos que nos llenan sin necesidad de representar nada.

¿No se parece en algo la intención figurativa del lenguaje a la pretensión de la imagen consagrada, tanto como la ligereza musical se parece al ornato geométrico? Dando rienda suelta otra vez a nuestra locura nativa, nos vemos llevados a contemplar, en las relaciones entre palabra y sonido musical, una nueva modalidad de celosía. Habría entonces celosías en varias dimensiones, hechas de los materiales más diversos: una visible, ornamental, producida por artesanos que aplican antiguos conocimientos geométricos, extraídos a su vez de la observación del movimiento de los astros o de las formas vegetales; otra rítmica y melódica elaborada por músicos, fabricantes de instrumentos y teóricos musicales, en cooperación con el auditorio o el círculo de baile; una celosía sensorial que relaciona la información visible con la audible en el cerebro de los animales; y una celosía, por fin, propia del sonido humano, entre la música y las palabras, cuyas formas labran los artífices de la poesía y de la canción. Poesía y canción son actividades cercanas y a la vez muy celosas de lo suyo. Por todas partes se reproduce la dualidad interminable, todo es celosía, umbral de paso, juegos de sombra y luz, lacería infinita, fantasmas contradictorios en nuestro agitado cerebro. ¿Acaso la celosía aspira a convertirse en modelo universal para el pensamiento? Rechacemos la ambición y moderemos el vértigo, amigo lector, porque el secreto de lo complejo yace en un pequeño dibujo cuidadosamente trazado por un artesano anónimo según técnicas tradicionales. Repetido indefinidamente, enlazado con dibujos similares, encubierto por otros distintos, el patrón geométrico se hace discreto e invisible para durar más que sus aplicaciones ornamentales. Algo comparable ocurre con los ritmos musicales: en su incesante variar van dejando el poso de una geometría sonora que no se asienta en lugar alguno.

9. EL CANTO ESCLAVO

La presencia de la negritud y su influjo musical en el Viejo Continente, antes de hacer eclosión en las colonias americanas, del ir y venir de las modas musicales en los navíos transatlánticos, es un asunto desdibujado, descuidado por la investigación histórica y musicológica hasta fecha reciente. Pertenece a una clase especial de sucesos que en la historia de España se han visto abocados a hundirse en el olvido, de suerte que nuestra memoria colectiva está como artificialmente labrada por algunos vacíos significativos. Se ha discutido mucho acerca de las consecuencias que las expulsiones de judíos y moriscos provocaron en el rasgado tejido social, económico y político de las Españas. Metáfora textil que tiene precedente en boca de un poeta andalusí que lamentaba la pérdida de Toledo en 1085: «la túnica se deshilacha por el borde / [...] pero veo cómo el vestido de la Península está / desgarrado ya por la mitad».93 Antes de añadir una opinión poco fundada sobre temas de tanto alcance, hemos de preocuparnos por averiguar nuevos datos en torno a nuestro asunto principal, de carácter por fortuna más ligero. Pero el ánimo no alcanza a librarse de una inquietud que nos ronda como un espectro: la primera gran expulsión, preparada a lo largo de siglos, la de los hijos de Israel, tan odiados como requeridos por sus habilidades en la sociedad española, ¿no nos metió ya en el alma un clamor de ausencia, la dolorosa melodía del destierro, el amargor de una especie de euforia que acabaría por convertirse en estribillo funesto?

No vamos a entrar aquí en los contenidos específicamente musicales que las comunidades judías sembraron en la Península, llamada *Sefarad* en sus antiguos libros sagrados, y que hubieron de llevarse luego a tierras lejanas. Aunque sería una investigación muy conveniente, no resulta indispensable para avanzar hacia nuestro objetivo inmediato. Baste con tener presente que los poetas hebreos españoles manejaron, en su propia lengua de origen, en árabe o en castellano, formas de la poesía cantada andalusí que acabarían por popularizarse entre los cristianos. Algunos dejaron en nuestra lírica el sello de su sensualidad delicada, de su fogosa inspiración, de su atávica melancolía, mientras contribuían a reavivar el pensamiento heredado de los griegos. Así el malagueño Ibn Gabirol, autor de un radiante poemario y del influyente tratado neoplatónico *Fuente de vida*, el granadino Moshe ibn Ezra o el tudelano Yehudá ha-Leví, todos grandes poetas dados a la reflexión. Algo comparable ocurrió con el

filósofo y músico musulmán Ibn Bâdja (Avempace) de Zaragoza, quien, además de escribir el *Régimen del solitario*, referencia primera del pensamiento hispano-musulmán, contribuyó a la formación del zéjel, se propuso juntar patrones musicales árabes y cristianos y fue un reconocido laudista.[94] Durante varios siglos se dieron en la Península condiciones que hicieron compatible la cultura más elevada con la difusión de los cantos populares, dentro de un proceso de traslación de conocimientos teóricos y prácticos entre musulmanes, judíos y cristianos, en el que los segundos cumplieron una señalada función de mediadores.[95]

Mediadores por excelencia fueron también los judíos, según es bien sabido, en asuntos de administración pública y privada, así como en el comercio de mercaderías productivas, particularmente de esclavos, lo cual les granjeó la amistad de nobles y reyes, tanto cristianos como musulmanes.[96] Acumular riquezas y favores por medio del intercambio de bienes y del préstamo de dinero, aprovechar la enemistad entre dos bandos para obtener ventajas del trato con uno y otro, son habilidades de las que los hebreos se enorgullecen, a las que otorgan un significado religioso.[97] Son también causa del odio que despertaron desde antiguo, tanto entre romanos como entre visigodos. Tras la conversión al catolicismo de estos últimos, el odio fue creciendo hasta desembocar en persecución. Como consecuencia de ello, los judíos facilitaron a los árabes la invasión de la Península, un territorio abandonado a su suerte por un Estado esclavista que se estaba desmoronando.[98] Los musulmanes fueron tolerantes, mediante el pago de tributo, con las prácticas religiosas de judíos y cristianos, a los que consideraban «gentes del Libro». La colaboración de los judíos en la construcción de al-Andalus les llevó a ocupar puestos de primer orden en el califato, no solo como tesoreros, sino como ministros y diplomáticos, gracias a su conocimiento del árabe escrito y del romance.[99] La ambición excesiva de alguno de ellos provocaría reacciones sanguinarias, como ocurrió en la Granada del siglo XI. Lo mismo ocurría del lado cristiano: las capas populares empobrecidas eran paja seca para la prédica incendiaria de los guardianes de la fe, que consideraban a los judíos rivales peligrosos y depravados.[100]

Frente al sentimiento antisemita, la autocomplacencia del pueblo elegido y su inteligencia para el cálculo corren parejos con la facilidad para adaptarse a cualquier territorio y medrar en el seno de las más diversas culturas. Esas virtudes de las que se enorgullece el pueblo de Israel germinan y dan fruto en la diáspora, la conciencia del gueto se especializa en manejar valores que no necesitan fijarse al suelo. Se ha dicho que la internacionalización de la banca, la especulación a gran escala con capitales representados por letras de cambio o de crédito, se inició en Bagdad con el formidable crecimiento económico del Imperio

musulmán en la época del califato abasí. La prohibición coránica de la usura determinó que el manejo de la riqueza se dejase en manos de los judíos, que prosperaron como banqueros oficiales de los califas. Entre sus arriesgados hábitos inversores (caravanas regulares que conectaban ciudades distantes, expediciones marítimas...) destaca la organización de razias para capturar esclavos africanos.[101] Muchos judíos bagdadíes trasladaron su centro de operaciones a Córdoba en el siglo XI, bajo la presión creciente de los turcos. Siglos más tarde, las comunidades sefarditas expulsadas de la Península jugarían un papel determinante en la formación de la banca de Ámsterdam, de Londres o de Nueva York. Resulta interesante el paralelismo entre la evolución de la riqueza a gran escala y el desarrollo de las artes musicales: ambos fenómenos están unidos por el lazo de la esclavitud.

Hasta cierto punto las cuentas del interés son comparables con las cuentas musicales, unas y otras son números que excitan la pasión, prosperan librándose de lazos natales, no conocen fronteras y circulan de lengua en lengua. Son muy distintas, empero, en la medida en que el dinero se afana en poseer lo efímero como si fuera eterno, y para simular mejor la eternidad ansía aumentar a toda costa, haciéndose sospechoso de una deuda infinita. La música no cuenta sino con el curso de lo efímero, pero en cambio encuentra la forma de hacerse durable al ser compartida entre distintos pueblos. Si admitimos que Dios está en toda cosa –así cantaban de buena gana los poetas y pensadores judeoespañoles–, que hasta lo más pequeño e insignificante merece ser ensalzado como lujo de la creación, la consecuencia directa es que lo sagrado no puede ser poseído. Por ello el «panteísmo semítico»[102] lleva generalmente a sus bardos y teóricos más señalados a temer o padecer la expulsión de la sinagoga. Parecida amenaza solía gravitar sobre los poetas y filósofos musulmanes, en su perpetuo enfrentamiento con los alfaquíes, y lo mismo sucedería más tarde con los poetas místicos cristianos. En cualquiera de las tres religiones monoteístas que convivieron en España, de un lado estuvo la sacra alianza de la religión con el dinero y el poder, de otro la comunidad de los poetas, músicos y pensadores heterodoxos, una bandada más bien dispersa de pájaros solitarios.

La movilidad abstracta del dinero encierra un saber oscuro que no puede ser desdeñado sin consecuencias, a no ser que se disponga de una herramienta de energía comparable. No puede ser sustituido simplemente por un ideal inerte, por una poesía reacia a la especulación. Ningún imperio, por vasto que parezca, resiste sus cábalas; ningún tesoro innumerable, si no se hace efectivo como fracción en intercambio, deja de ser mera ilusión y fuente de desgracia. Pues bien, justamente esa virtud ambigua o inteligencia especial de los judíos para comerciar entre pueblos diversos y

enfrentados es lo que la nacionalidad española decide erradicar definitivamente, desde el momento en que se cree con suficiente poderío para aspirar por sí misma a la riqueza inmensa. A partir de la invasión musulmana y hasta finales del siglo XV, la cristiandad ibérica había sobrellevado su condición fronteriza, la necesidad de mediar con infieles (entre esporádicas persecuciones, conversiones forzosas y matanzas), pero la posibilidad de unificar el gobierno de los territorios peninsulares, de extender su dominio a un continente recién descubierto, provocó un vuelco en lo más hondo de su entraña, la empujó al ideal apocalíptico de la pureza de sangre. He aquí una rara especie de mito originario invertido, proyectado hacia un macabro porvenir. De imposible cumplimiento, dada la posición que España ocupa en el planeta, dados los materiales que constituyen su cultura desde tiempos remotos y el alcance repentinamente ecuménico de sus ambiciones imperiales.[103] Entre ese ideal equivocado, que nunca podría llegar a recubrir sus dominios, y la melodía de los fantasmas desterrados, que se arrastran en la conciencia como la duda acerca del linaje, forman una especie de bastidor sin tela ni bordado, una pareja que danza sin concierto sobre un compás de origen desconocido. Inauguran la serie de olvidos y desarraigos, de pasiones ahogadas en disimulo, que nos ha de guiar en nuestra búsqueda particular del ritmo negro.

Hubo presencia reconocida de esclavos negros en la Península desde la época del emirato, en el siglo IX. Los árabes importaron, además de muchos cautivos blancos europeos (llamados genéricamente «eslavos», aunque no fuesen de Europa oriental), esclavos del Sudán destinados al servicio particular o al servicio de las armas. Unos y otros eran con frecuencia convertidos en eunucos para servir en el gineceo.[104] Hay que tener en cuenta que en aquella época la expresión árabe *«bilad al-Sudan»*, que significa «país de los negros», se aplicaba a toda la franja subsahariana del Sahel, que va desde el actual Sudán hasta la costa atlántica y era el límite de expansión del islam en África. Durante el periodo califal, los monarcas mantuvieron una lujosa guardia personal integrada por sudaneses, tomada de las tribus bereberes. El porcentaje de esclavos negros debió de ser inferior al de «eslavos», y en todo caso había muchos menos en la Península que en el Magreb. En el siglo X, como correlato de la berberización mercenaria del ejército, Almanzor incrementó su número y formó con ellos un cuerpo de correos famoso por su resistencia en las marchas largas, que le acompañó en sus campañas contra el Norte. Las esclavas negras, dedicadas principalmente a las tareas domésticas, fueron muy apreciadas como concubinas. Si bien la aristocracia andaluza prefería las cautivas cristianas blancas, a las que se educaba en el canto y en las letras según el modelo de Oriente, se sabe de alguna esclava negra que

recibió formación parecida.[105]

Andando el tiempo, la incursión sudanesa se convertiría en lugar común entre musulmanes, representando el riesgo que ha de afrontar un comerciante para enriquecerse con mercancía escasa y deseada.[106] El esclavo negro era un producto de lujo: «con su copa en la mano, parecía un jirón de la noche ornado con una estrella», dice el poeta valenciano Ibn Jafayâ en el siglo XI, describiendo al copero que le servía el vino.[107] Entre las actividades de los esclavos sudaneses en los palacios, en las cocinas o en el harén –donde las negras que quedaban preñadas de sus amos se ganaban el derecho a ser manumitidas junto con su descendencia–, así como en los caminos y en los campamentos, ¿no cabe imaginar algún ejercicio del canto, de la música y del baile? ¿Habría entre los ritmos del País de los Negros alguno compatible con la música tradicional de los árabes? ¿Y con las canciones de los mozárabes?

El elemento negro no era todavía numeroso en nuestro suelo, ni se encontraba tan a sus anchas como para producir un contagio rítmico reconocido. Pero hay razones para considerar un contacto previo y de mayor calado entre la tradición del canto árabe y los ritmos africanos: las antiguas relaciones de proximidad entre las tribus yemenitas y los pobladores del otro lado del mar Rojo, el mestizaje cultural y étnico que debió de producirse a lo largo del vasto proceso de islamización de los territorios norteafricanos, la presencia de esclavos negros en las ciudades sagradas del islam y su destacada intervención en la formación del canto árabe clásico, son hechos que no pueden ser obviados.[108] De ellos resulta probablemente el predominio de los ritmos sincopados en la música popular árabe, tan íntimamente ligada a la danza como el canto clásico lo está a la poesía escrita.[109] La lógica de la palabra y la lógica del ritmo conviven en paralelo, se entrelazan e influyen recíprocamente sin confundirse. Se presentan jerarquizadas, porque la palabra se alza como revelación de sentido supremo y acapara el interés comunitario, mientras el ritmo, sin dejar de cumplir con sus funciones, admite ser relegado a un segundo plano, cuando no al olvido.

La aristocracia guerrera descendiente de las viejas tribus nómadas desarrolló un culto creciente a la palabra poética, que era, según decía Ibn Jaldún, «el archivo *(dîwân)* de su historia, de su sabiduría y de su nobleza». Los beduinos «no practicaban ciencia ni conocían arte alguno», fuera de su poesía, que canturreaban los camelleros y los jóvenes «para entretener su soledad», empleando «una armonía simple», con «melodías ligeras que resultan propias para el baile y para marchar» al son de flautas y panderos. Desde el primitivo canto beduino, hecho de «formas simples» que «no requieren instrucción», las prácticas poético-musicales de los árabes derivaron hacia una

dualidad de registros, al desarrollarse la casida u oda preislámica de tono épico, en paralelo con el canturreo ligero, llamado *hazaj*. Con el advenimiento del Profeta y la expansión musulmana, los árabes tomaron a otros pueblos sus territorios, pero mantuvieron inicialmente sus costumbres sencillas, limitándose a la salmodia del Corán y a «la recitación entonada de la poesía» según el uso tradicional, rechazando «lo que supusiera comodidad y no fuera de utilidad para la religión o para la vida». Hasta que el aumento de la riqueza comenzó a alterar sus costumbres: «gracias al botín que habían obtenido de las naciones vencidas, se dieron al esplendor de la vida, al refinamiento de las diversiones y a la dulzura de los placeres. Los cantantes abandonaron a persas y bizantinos, se establecieron en el Hijâz y se hicieron protegidos de los árabes. Cantaban acompañándose de laúdes, panderos, liras y flautas; y los árabes escucharon sus notas acordadas y ajustaron a ellas sus poemas».110 Ibn Jaldún (1332-1406), considerado como el precursor de la filosofía de la historia, proyectó una mirada crítica hacia el pasado para captar los rasgos originales de su tradición cultural. Acerca de ella nos proporciona un par de ideas maestras: la formación del clasicismo musical árabe, el refinamiento del verso monótono e impetuoso de los beduinos por contacto con la música que se practicaba en Persia y en Bizancio, son fruto de la conquista. El paso de la austeridad al lujo conlleva una ética aristocrática que requiere la esclavitud para el disfrute. Al señor árabe de linaje beduino el ejercicio de la música le parecía infamante, propio de esclavos que frecuentemente eran negros o mestizos, preferiblemente de sexo femenino. Su acervo poético y musical estuvo principalmente en manos y boca de las esclavas cantoras y sus discípulos. Las relaciones de dominación preservan la integridad de la creencia musulmana, justifican el disfrute de la música como servidora de la palabra, que es el valor cultural prioritario. Pero el dejar la música en manos de esclavos extranjeros, igual que las finanzas en manos de los judíos, va a acarrear inevitables consecuencias.

Esa ética musical fuertemente jerarquizada, que nace del predominio de la palabra y por sometimiento del arte a los caprichos del señorío, será un modelo para el desarrollo de la música profana en las cortes cristianas que reciben directa o indirectamente el influjo musulmán. Aun cuando las relaciones de servidumbre varíen, y los poetas y músicos cortesanos tiendan a adquirir con el tiempo un estatuto privilegiado, incluso si la música escapa en apariencia de la tiranía de la palabra desarrollando su propio código de escritura, el formalismo estricto de la academia musical preservará en Europa la huella de las relaciones de señorío que están en su origen. Buena parte de la belleza de la música clásica occidental proviene de la tensión entre la sensibilidad singular de sus compositores e intérpretes y un

confuso anhelo de dominio. Es cierto que los grandes genios espiritualizan esa tensión, dejan pasar otra luz como a través de una vidriera abierta en los muros del monumento musical que construyen a instancias de los príncipes. Pero en los cimientos del edificio yace la mezcla oscura de sensualidad y poder, un patrón ético que los árabes instauraron y sostuvieron de forma explícita, y que pasó a Europa a través de su poesía y de su música. Solamente ellos fueron capaces de entonar sin disimulo el panegírico del guerrero salvaje, reavivar en su honor los aromas del jardín exuberante, afirmar que la belleza se viste del color de la sangre.[111] Antes de pasar nuevas fronteras, sin embargo, y de hacerse motivo universal, el canto de los árabes se apresta a sufrir algunas transformaciones.

La dualidad entre el clasicismo cortesano y la música popular, que tanto en Oriente como en Europa se mantienen severamente jerarquizados durante siglos, desarrolla en las fronteras donde se produce el careo directo entre la civilización musulmana y la cristiana –en Sicilia o en Andalucíaformas intermedias que muestran un dinamismo particular. La influencia de Persia y de Bizancio no debe ser entendida, por otra parte, como un vector único en la transformación del canto beduino, porque la expansión musulmana se realiza también hacia Occidente, se interna en las extensas tierras africanas y obtiene de ellas numerosos esclavos. Estos van a desempeñar un papel significativo en la nueva música que se genera en Medina y en La Meca. De la escuela de las cantoras esclavas, a caballo entre los siglos VII y VIII, surgen en Medina las míticas Azza «la Ondulante», que fue la primera en reproducir en lengua árabe las melodías persas, y Jamila, a la que, según la leyenda, acompañaron en procesión los cantores más famosos de su época, junto con más de un centenar de esclavas cantoras, en su peregrinación a la Ciudad Santa.[112] En ella nació Ibn Misjah, esclavo negro que prestó atención a las canciones de los artesanos persas que trabajaban en la construcción del recinto sagrado. Viajó luego por Siria, donde aprendió aires de griegos y bizantinos, y también por Persia, donde perfeccionó su canto y su toque de laúd.[113] Ibn Misjah hizo famoso un nuevo metro poético, el *rajaz*, silábico y más ajustado al ritmo musical que las viejas melopeas, cuyos versos se estructuraban en estrofas comparables a las que se desarrollarían más tarde en al-Andalus.[114] Fue maestro de Ibn Surayj, músico popular que se dio al canto pausado y majestuoso. Otro gran cantor, Tuways, interpretaba acompañándose de un pandero. También Ma'bad, pastor esclavo mestizo, practicó la música popular antes de convertirse en artífice por excelencia de canto clásico musulmán.[115] En la escuela fundada poco después por Ibrahim al-Mawsilî en Bagdad, se empezó a prestar más atención a la formación de esclavas blancas, alterando una tradición en la que las

cantoras negras y mestizas fueron probablemente numerosas.[116]

El canon clásico de la música árabe encierra por tanto una marcada tensión interna entre elementos de música culta y popular de diversas procedencias. En él interviene el elemento rítmico africano, aunque para instalarse en los salones de palacio debió hacerse compatible con la métrica de las casidas, con la prosodia codificada por al-Xalîl ibn Ahmad en el siglo VIII. Tal variedad le proporciona a la música árabe dinamismo, le permite viajar lejos, adaptarse a otras fronteras, comunicarse con otras etnias. La tensión entre formas cultas y populares se resuelve de distintas maneras según los territorios por los que se interna. Dará resultados distintos en Sicilia, en el Magreb o en la Península Ibérica. Trascendiendo su modo de vida nómada, avivando el furor guerrero con la convicción de su religión expansionista, los árabes se apropian de los saberes antiguos conforme van conquistando territorios, desarrollan una poderosa herramienta de comunicación poético-musical que es su arte por excelencia y con ese bagaje comienzan a sedentarizarse en las tierras más favorables.

Si el canto poético hebreo viaja al compás forzoso del destierro desde tiempos inmemoriales, el de los árabes deja atrás la melopea nómada enriqueciéndose con la mezcla de melodías y ritmos de Oriente y Occidente para seducir los oídos de las tierras que desea hacer suyas. En su desarraigo territorial, los judíos se hacen fuertes en la circulación y la multiplicación de la riqueza, se refugian o se «reterritorializan» en el poder abstracto del dinero, perpetua «línea de fuga» entre naciones.[117] Los árabes prosperan económica y culturalmente aplicando a los preceptos coránicos una interpretación ambigua que preservan como potestad de su linaje, exento de obligación moral con respecto a los pueblos de otra religión: delegan el ejercicio de la usura en los judíos, así como el ejercicio de la música en los esclavos, con los que los judíos especulan. La música de los árabes se hace tributaria de un orden de dominación complejo, pero crea en contrapartida una estética poderosa y flexible, cuya capacidad de metamorfosis encuentra en el extremo de Occidente el terreno adecuado para desarrollarse. La música prolonga en cierto modo el nomadismo de los árabes cuando se sedentarizan.

El canto en al-Andalus va a experimentar cambios que pondrán en entredicho el dominio tradicional de la palabra sobre la música. La voz de la *qayna*, triplemente sometida por vínculo de esclavitud, condición femenina y profesión musical, se transforma en prototipo exportable. Adquiere valor de sujeto poético universal, prefigurado en algunos estribillos orientales, tipificado en las jarchas andaluzas, cuyo eco se podrá escuchar en la lírica popular gallego-portuguesa y castellana. Es preciso diferenciar este hecho del folclore femenino que se desarrolla en todas las culturas: no se trata de lo que las mujeres en general

cantan aquí o allá, sino de la actividad musical de ciertas mujeres convertidas en mercancía preciosa, del proceso de creación de valor por el cual los rectores de la palabra acabarán incorporando en su poema la voz femenina para representar el deseo amoroso. La *qayna* está educada para exaltar y ennoblecer, por medio de la música y de la poesía, a veces también con los conocimientos añadidos de la filología y de otras ciencias, el deseo de posesión de los señores del desierto enriquecidos por las conquistas. El poeta de orgulloso linaje, que con frecuencia se rinde a sus múltiples encantos, se va a presentar a sí mismo a partir de cierto momento como esclavo de la pasión, llevando a cabo una inversión de roles que configura un nuevo prototipo lírico. Desde al-Andalus y Sicilia, el «esclavo de amor» extiende su morboso afán por la Europa medieval y renacentista.

Así habla el tercer emir de Córdoba, al-Hakem II, a comienzos del siglo IX: «Bella es la sumisión para el hombre libre, cuando es esclavo del amor.»[118] Dos siglos después, Sulaiman al-Mustain, el quinto califa cordobés, indica que se ha vuelto lugar común la sumisión amorosa del propio soberano: «No condenéis a un rey por rebajarse así ante el amor, pues la humillación del amor es un acto noble y una segunda realeza.»[119] Unas décadas más tarde, el poeta Ibn Ammar ahonda en las entrañas del tópico con tintes más sombríos: «Lo que confiere un alto rango al amor –entendedlo bien– es la humillación vergonzosa; y sus delicias –podéis buscar ese gusto agradable– provienen de los tormentos ardientes.»[120] Su soberano al-Mutamid lo expresa con menos artificio: «mi corazón está entre tus cadenas».[121] Todos ellos prolongan la inquietud neoplatónica que se había puesto de moda en la corte de Bagdad en el siglo VIII, y que vino a condensar Ibn Hazm en *El collar de la paloma*. Aunque este famoso tratado erótico despliega en otros aspectos una sensibilidad nueva, propiamente occidental, la inversión figurada de roles entre el amo y la esclava predilecta se expresa en términos de casida clásica, adecuados al talante aristocrático del autor: «La cautiva gacela se ha tornado león.»[122]

Dos lugares comunes de la lírica musulmana destinados a perdurar entre cristianos se engarzan así en al-Andalus: la voz de la cantora mimetizada por el poeta masculino y la conversión de este en esclavo de la pasión. Intentando apropiarse no solo de su belleza, sino de su deseo imaginario, el poeta asume la condición de la esclava, que a su vez se transforma en señora de su alma. Es obvio que el intercambio de papeles se realiza meramente en el plano simbólico, de manera simulada y ambivalente. En el fondo se trata de una especie de panegírico indirecto de la figura del señor, merecedor del favor amoroso que se presenta como valor supremo. Pero el señor exalta a su vez las funciones de la poesía y de la música como aliadas de la pasión. La palabra poética, la música y el deseo forman con el señorío

una especie de anillo incandescente. El símbolo que une los extremos de la sumisión y del poder, de lo femenino y de lo masculino, desemboca en un intercambio vertiginoso. Los árabes depuran y subliman en su poesía ese mecanismo que convierte el amor en servidumbre. En contacto con otras culturas, los tópicos amorosos de la poesía andalusí se desligan para correr diversa suerte. La servidumbre de amor se traslada, con sentido menos paradójico, a la dama cristiana de alta cuna, a la que el trovador provenzal llama *senhor*, en masculino; después hace fortuna en la lírica cortesana de toda la Romania. La voz femenina idealizada va a encontrarse en al-Andalus con sus congéneres reales: cautivas cristianas y muchachas mozárabes que cantan en romance. Sin el precedente de las *qiyân* orientales, tal vez la jarcha y el cantar de amigo no hubieran cristalizado, ni se hubieran generalizado en la lírica popular castellana los cantos puestos en boca de mujer. La asimilación entre voces poéticas de distinto género y linaje requiere hábiles mercaderes y traductores, como fueron los judíos. Requiere también un medio de contacto y de difusión, un contagio de orden no meramente simbólico, un caudal rítmico y melódico capaz de afectar a las medidas del verso cortesano y a la disposición de las estrofas tradicionales, convirtiéndolas en moneda corriente, pero con un destello de metal precioso y con la efigie impresa del señorío. Las canciones de al-Andalus popularizan esa incandescencia amorosa que los poetas subliman a partir del canto esclavo. Sus juegos de roles simulados anuncian alteraciones en las que la práctica musical, libre de la sumisión al verso más severo, resulta determinante.

10. COMPÁS SIN TIERRA

El proceso de popularización del canto andalusí, que había de alcanzar resonancia en los reinos cristianos, se inició en los territorios islamizados antes de su reconquista. La centenaria casida beduina, sucesión indefinida de largos versos monorrimos, con una rima interna que permitía la división de cada verso en dos hemistiquios, llegó a comienzos del siglo VIII con los invasores árabes, pero estos eran pocos y su ejército estaba formado en su mayoría por bereberes. Las primeras casidas escritas en al-Andalus expresan la nostalgia del desierto y anticipan los peligros de la vida sedentaria.123 Tan pronto como aseguran su dominio sobre el nuevo suelo, los señores musulmanes empiezan a importar esclavas cantoras de Oriente, compradas a cualquier precio, para llenar sus estancias de la refinada sonoridad clásica.124 Con la llegada de Ziryâb a la corte cordobesa de Abderramán II, en el siglo IX, el canon culto empieza a irradiar en sentido inverso. Las esclavas capturadas a los cristianos –gallegas, vascas o francas– se educarán como cantoras y letradas en Córdoba, desde allí se repartirán por las demás ciudades andaluzas y también más allá de la frontera.125

Hubo un siglo de austeridad en Córdoba, coincidente con la primera gran crisis del poder omeya y su posterior restablecimiento, entre los reinados del último emir, el sombrío Abd Allah (888-912), y los dos primeros califas, Abderramán III (912-961) y su hijo al-Hakem II (961-976), famoso por su inmensa biblioteca, reacio a cultivar los placeres de la música y del vino. Pero, entretanto, los cantos de Oriente se propagaban por el resto de la Península. En época de Almanzor (938-1002) se reactiva en Córdoba el comercio de esclavas cantoras.126 La fragmentación del poder político tras la guerra civil, en el periodo de los reinos de taifas (10311085), conllevó una multiplicación de actividades poéticas y musicales. Los reyes pugnaban por mantener en su corte a los más selectos poetas, requerían a las mejores *qiyân* y a los mejores músicos para sus orquestas. Este esplendor cultural convive con la creciente inferioridad militar frente a los cristianos, con la inestabilidad política motivada por la desunión entre los distintos reinos, bajo la mirada amenazante del poderoso emir beréber, al que empiezan a requerir como aliado.127 La labor de los poetas y cantores, desde el sur de alAndalus hasta las fronteras norteñas, parece haber tendido a partir de entonces a integrar formas cultas y populares de origen árabe o beréber con el sustrato autóctono

peninsular. No otra cosa dicen la presencia de las jarchas en romance al final de algunas moaxajas del siglo XI, la expansión de la forma zejelesca de Ibn Quzmân y los propósitos de mestizaje musical de Avempace en el siglo siguiente.

La escasez de documentos no impide que nos hagamos cargo de la enorme importancia de la actividad poética y musical en al-Andalus, que no dejó de crecer incluso en fase de decadencia. Las dinastías bereberes, que arremetieron contra las maneras refinadas y poco ortodoxas de las cortes poéticas del siglo XI, no frenaron la expansión de la música, aunque condicionaron su desarrollo. Al perder el favor de los nuevos señores, los poetas se orientaron hacia la música popular, agradable a oídos de los andaluces adinerados más alejados de la ortodoxia y menos cultivados que los letrados cortesanos.[128] Los almorávides y los almohades propagaron por la Península no solo su fanatismo intransigente, sino también el uso de tambores y panderos, habituados al trato con las naciones negras cercanas al Magreb. Mientras se difundían las sonoridades propias de los bereberes, su intolerancia frenó sin duda las manifestaciones de la liturgia cristiana de los mozárabes.

Henri Pérès explica la escasa mención de los instrumentos de percusión en la poesía áulica andalusí del siglo XI, «porque los panderos eran considerados como vulgares, buenos solamente para divertir a la plebe hormigueante de los mercados». Cita el testimonio de un padre que dirige el siguiente reproche a su hijo, casado con una mujer de vida ligera: «No te bastaba cometer pecado de fornicación y beber vino fresco embriagador / sin ir hasta tocar el pandero en público, diciendo a la mala reputación: “ven a mí”.»[129] Para la moral de los aristócratas árabes andaluces, ciertos hábitos pecaminosos resultaban comprensibles, otros no. El pandero, añade Pérès, «solo pudo haber sido introducido por los bereberes». Y más adelante concluye que la España musulmana «resiste a la música magrebí que quisiera imponerle sus instrumentos de percusión, demasiado rudos para su temperamento». Y sin embargo, al mismo tiempo, «hace sitio cada vez más amplio a la inspiración popular que acoge esas cantilenas y canciones que son especialmente españolas, la moaxaja y el zéjel».[130] Desde una óptica algo idealizada, centrada en ensalzar la formidable actividad poética de las cortes de taifas –un fenómeno histórico irrepetible–, Pérès intenta separar la música popular andalusí de la rítmica norteafricana. La dualidad tradicional entre arte culto y música popular no es achacable en exclusiva al influjo beréber –odioso para los aristócratas andaluces–, porque ya estaba presente siglos antes en las ciudades orientales. Pero dicho influjo iba a ser más decisivo de lo que Pérès da a entender en al-Andalus y en los reinos cristianos españoles.

Lévi-Provençal presta oído a la presencia de sones populares en la sociedad andaluza, hasta en la propia corte cordobesa, ya en fecha temprana: todavía bajo la poderosa influencia normativa de Ziryâb, el emir omeya Mohamed I, hijo y sucesor de Abderramán II, participaba en «sesiones de música y danza con menos pretensiones» y se dignaba soplar él mismo un albogue.131 Solía estar acompañado, dice LéviProvençal, «por una pandereta o unas simples castañuelas. Lo mismo que hoy, esas sesiones se llamaban "zambras"». Incluían a una bailarina, «descendiente de aquellas *puellae gaditanae*, ligeras y torbellinescas, citadas por Juvenal y Marcial, y cuya vocación ha persistido a través de los siglos como una herencia preciosa en toda Andalucía. Estas zambras, sesiones de danza y música verdaderamente ibéricas, son las que el talento de Ibn Quzmân evocará, por el siglo XII, en sus zéjeles, más que los conciertos de la tradición ziryabí. Al son del albogue y de la pandereta desfilaban por las calles de Córdoba los cortejos nupciales, y a ese mismo son atraían a su público los saltimbanquis y los cantores callejeros».132

Los instrumentos de percusión que intervenían en las zambras populares debieron de mantener alguna relación, directa o indirecta, con las transformaciones que dieron lugar a la moaxaja y el zéjel.133 Quizá se produjese una gradación de factores encadenados que permitió la popularización de los versos cortesanos y la independización de las melodías: el fraccionamiento de los versos largos en estrofas y estribillos ligeros, el ajuste del fraseo del laúd a los compases del pandero, la sustitución de la voz por los instrumentos de viento. La voz misma se adapta al intercambio musical: el verso en árabe dialectal pasó del metro cuantitativo, propio del árabe clásico, a ser acentual, en una evolución comparable a la que con anterioridad había sufrido la lengua latina en la Hispania romana.134 El habla andalusí prescindía de las desinencias vocálicas, como ocurría en otros dialectos del árabe, magrebíes u orientales, facilitando el ajuste de las palabras del canto a los ritmos del baile. Hay, por otra parte, algún documento que confirma el hecho de que los instrumentos bereberes estaban relacionados con los negros sudaneses. En el *Elogio del islam español* del cordobés al-Saqundî (siglo XIII), su editor y traductor Emilio García Gómez comenta la diatriba que mantuvo dicho poeta con al-Muallim de Tánger: defendiendo la superioridad poética y musical de los andalusíes sobre los bereberes, al-Saqundî cita los refinados instrumentos de procedencia oriental, para oponerlos a los primitivos panderos, tambores o caramillos berberiscos y sudaneses.135 La identificación de la cultura beréber con instrumentos propios de esclavos, además de tener probablemente un matiz ofensivo, sacaba a la luz una relación de proximidad que los contendientes en la disputa daban por sentada, tratando como asunto consabido la difusión de

tales instrumentos a ambos lados del Mediterráneo occidental.

El mismo García Gómez tradujo el sorprendente poemario del zejelero cordobés Ibn Quzmân (siglo XII), de carácter netamente popular, aunque su autor fuera poeta culto, si bien dado a la juerga y al trato callejero. Los zéjeles de Ibn Quzmân están escritos en árabe dialectal e incluyen expresiones en la lengua romance de los cristianos mozárabes. La traducción de García Gómez se presenta como un «calco rítmico» de los versos, que guarda un paralelismo constante con ejemplos de la tradición lírica popular española posterior.[136] Para García Gómez, los zéjeles, como las moaxajas de las que supuestamente derivan, resultan de una adaptación del dialecto andalusí a un sistema métrico popular subyacente, propio de la Península Ibérica. Esta idea, «adivinada» antes por Ribera, ha sido muy discutida por Federico Corriente, quien en su propia versión de Ibn Quzmân argumenta que no hay nada en la métrica del zejelero cordobés (ni en las moaxajas, ni en las jarchas) que no esté dentro de los cánones prosódicos de la tradición árabe fijada por al-Xalîl, siempre y cuando se admitan en la interpretación de las vocales –que el árabe no escribe– variaciones que resultan lógicas al pasar del sistema métrico cuantitativo del árabe clásico al sistema acentual del habla andalusí.[137] Aun estando de acuerdo en reconocer ese giro acentual, los dos profesores se oponen a la hora de determinar la ascendencia –ibérica o árabe– de moaxajas y zéjeles.

No conviene que nos entretengamos más de lo indispensable en una polémica tan ardua, que llegó a envenenarse mucho. Resulta apasionante para un aficionado a rastrear el origen de las canciones, pero llega un punto en que los argumentos de una u otra parte nos inquietan con silogismos de construcción dudosa, que producen rechazo por la aceleración de los humores. Uno sospecha que hay un límite en este terreno para las evidencias, más allá del cual es absurdo pretender tener la razón. La polémica se remonta a los años posteriores al descubrimiento de las jarchas, hace más de medio siglo. Disculpen, los que estén más leídos, que reproduzca la lección inicial de las letras españolas en pocas palabras: las jarchas son las estrofillas que rematan las moaxajas, a menudo puestas en boca de una muchacha enamorada que se expresa en lenguaje coloquial, creando un marcado efecto de contraste con el resto del poema. Las moaxajas, por su parte, son poemas compuestos de varias estrofas de temática generalmente amorosa, escritas en árabe clásico salvo la jarcha final, obra de poetas cultos con cierta inclinación a lo popular. Están hechas para ser cantadas, o bien bajo el influjo de canciones preexistentes que les sirven de modelo.[138] Los poetas más severos las rechazan. Surgen por fragmentación del verso largo de las viejas casidas y empiezan a manifestar cierta soltura, comparadas con la poesía hecha de tópicos

cortesanos que había olvidado el latido salvaje del desierto y se había adormilado en los jardines andaluces. Se conserva un cierto número de jarchas en lengua romance, que son la primera manifestación de nuestra literatura. La cuestión de los orígenes pone a todo el mundo nervioso, da lugar a conflictos de legitimidad en las cátedras. Los más sabios profesores acaban pareciendo cantores que rivalizan por el favor cortesano. En un medio étnico, lingüístico y cultural tan complejo como el de la España medieval, es de suponer que toda legitimación unilateral haya de resultar en algún punto dudosa.

El historiador Ibn Bassâm de Santarén afirmaba en el siglo XII que el inventor de las moaxajas fue Muhammad ibn Mahmûd, llamado «el ciego de Cabra»,139 y describía el modo en que las componía empleando hemistiquios de las viejas casidas, pero con esquemas métricos extraños a la prosodia clásica y frases en romance como estribillo, sobre las que construía la moaxaja. García Gómez, basándose en este documento andalusí y en otros autores orientales, aventura la idea de que el estribillo o jarcha en romance es la «falsilla» métrica sobre la que se construía toda la moaxaja, aun cuando se escribieran otras jarchas en árabe ajustándose a moldes parecidos.140 Una cancioncilla popular en romance, herencia de la tradición ibérica, podría ser fuente del hechizo que llevaría a los poetas hispano-musulmanes a soltarse de la sujeción a los metros canónicos, indicio de la existencia de un sistema métrico autóctono, del que no existe ninguna otra confirmación. Corriente rechaza de plano este planteamiento, al que califica de «nacionalismo retroactivo», alegando mala inteligencia de las fuentes y de la prosodia xaliniana por parte de sus partidarios, o incomprensión del dialecto andalusí por parte de los eruditos musulmanes medievales. Las jarchas son para Corriente una especie de «gracia folclórica» encajada en los moldes de una composición que no se rige por un sistema métrico y musical distinto del árabe clásico, aunque se adapte, tomándose numerosas licencias, a los acentos del dialecto coloquial.141 Otros autores confirman esa tendencia a moderar el entusiasmo de la tesis hispanizante, teniendo en cuenta variantes orientales de la poesía estrófica musulmana en las que ya se observa el proceso de fragmentación de la casida, e incluso la tendencia a culminar los poemas con una especie de estribillo parecido a las jarchas. En el periodo abasí se producen en Bagdad los *mussamat*, con el mismo esquema de rimas característico de moaxajas y zéjeles, por influjo probable de los persas. El legendario poeta iraní Abû Nuwâs (747815) empleó esta estrofa y puso su estribillo final en boca de una cantora de Bagdad para citar un proverbio en lengua persa. La cita de una expresión femenina de contenido amoroso en una lengua extranjera, usada como estribillo o remate del poema, que es característica de las jarchas, parece una práctica adoptada por los

poetas árabes en contacto con diversas culturas, aunque solo en al-Andalus llega a convertirse en seña de identidad de un género nuevo de poesía.142

Por otro lado, la tesis de una genealogía estrictamente arábiga de las estrofas andalusíes, incluso si viene sustentada por un análisis lingüístico y prosódico minucioso, resulta insuficiente por la complejidad misma del medio lingüístico en que se producen y porque se trata de canciones con inclinación a lo popular. El dialecto –andalusí o romance– que aparece en jarchas y zéjeles se adapta, al ser escrito en verso, a la prosodia clásica árabe, pero refleja transformaciones producidas fuera de ese marco, en el plano del habla y del canto. El sistema métrico clásico imperaba en la minoría árabe culta, pero esta se vio inclinada a acoger prácticas que lo excedían, no escritas, sino orales. Mientras en Bagdad, donde ocurrían fenómenos parecidos, el árabe mantuvo su dicción clásica, en al-Andalus se hizo acentual. Esa metamorfosis del habla indica una contaminación con otros acentos y entonaciones, en territorios fronterizos donde la normativa de la lengua árabe, inicialmente minoritaria, no alcanza a mantener la misma estabilidad que en Oriente. Cuando finalmente la lengua árabe se generaliza y se impone entre bereberes, judíos, muladíes y mozárabes, se encuentra transformada por los efectos del bilingüismo en el seno de uno u otro grupo étnico. Son tantas las situaciones que pudieron provocar alteraciones del habla y del canto en los diversos estratos sociales de al-Andalus y de los territorios progresivamente reconquistados por los cristianos, que parece ilusorio replegarse sobre la ortodoxia normativa de la lengua dominante, que no debió de ser sino huella de un pasado idealizado en círculos restringidos.

Eso no implica necesariamente que hubiera una prosodia en romance ni tampoco una música cristiana, litúrgica o profana, que pudiesen equipararse en complejidad y refinamiento con las de los árabes. La prosodia de los árabes tenía en todo caso suficiente prestigio como para atraer a los poetas judíos, que disponían de una tradición de poesía estrófica mucho más antigua.143 Pero tampoco podemos olvidar que los árabes andaluces reconocieron la existencia de las canciones de los cristianos.144 Estas no se alzaron a la categoría de sistema poético, pero debieron de estar en el aire, en los mercados, en las iglesias, en las procesiones del culto mozárabe, quizá también en los harenes, durante un tiempo suficiente como para que los letrados musulmanes les prestasen atención. Tal vez la *qayna* de origen cristiano, educada según las reglas de la academia cordobesa, conservase el recuerdo de su folclore, probase a combinar coplas en romance con los esquemas recién aprendidos, a insertar en ellos expresiones natales, e incitase de algún modo al poeta cortesano para

que la emulase.145 El prestigio de las esclavas cantoras a lo largo de toda la tradición poético-musical árabe, tanto en Oriente como en Occidente, requiere tenerlas en cuenta como factor de fusión de patrones métricos, estróficos y musicales. Su labor se desarrolla en un medio cortesano cerrado, pero su influencia pudo ir más allá, a través de los poetas y músicos que convivieron con ellas y se acercaron a ambientes populares, cuando las cortes les fueron menos favorables.

El caso es que la voz de la muchacha enamorada, convertida en *topos* lírico, reaparece en las cantigas de amigo gallego-portuguesas y luego en la lírica popular castellana. Que antes de la llegada de los árabes hubiese cantos similares en lengua romance es cosa que no se puede probar ni negar categóricamente. Algún tipo de cantos y de danzas populares hubo, si bien es dudoso que alcanzasen un grado de elaboración semejante al de la poesía estrófica andalusí. Esta surge por fragmentación de un sistema poético culto intensamente codificado, mientras en los reinos cristianos o en las comunidades mozárabes la lengua culta era todavía el latín. El primer documento en romance está inserto en poemas escritos en árabe o en hebreo, y parece ser cita –o adoptar la formade un estribillo popular: este es un hecho significativo de por sí, que indica interrelación entre lenguas y dialectos, que sugiere la posibilidad de que el poeta andalusí prestase oídos a un cantar cristiano, pero no prueba por sí mismo que este actuase como modelo de composición.

De cualquier modo el romance popular dejó impresa su huella en la poesía estrófica andalusí. Quizá haya en las relaciones del lenguaje con la música y la danza estructuras primitivas, «universales cognitivos» como la alternancia de copla y estribillo, que se desarrollan independientemente en diversas culturas. Quizá las variaciones del habla, del canto, del ritmo o de la métrica del verso no ocurran sino cuando en sus elementos reinciden tensiones que se acaban por reconocer como atractivas en situaciones que obligan a tratar con diversos pueblos a lo largo del tiempo. En la tradición árabe se da una marcada jerarquía entre el verso, considerado arte por excelencia, y la música, que se relaciona fácilmente con otras etnias y tiende a popularizarse. Allí donde esta relación se torna fértil, en Bagdad o en Andalucía, la casida se fracciona, seguramente como resultado de una mayor variedad rítmica, que permite una relativa independización del canto con respecto a la prosodia, porque dispone de apoyos acentuales y referencias de valor temporal distintos de los lingüísticos.

Los fenómenos musicales no siempre dejan evidencia documental fiable, pero no por eso pueden ser obviados. No se puede hacer ciencia sobre la poesía andalusí a base de imaginación y gusto por lo popular, pero tampoco ateniéndose tan solo a la prosodia árabe clásica, sin pensar en las relaciones que el verso hubo de mantener con la melodía

y con el ritmo. No deja de ser paradójico que la verdad histórica haya de ser reconstruida teniendo en consideración vacíos documentales, olvidos significativos, dramáticas exclusiones. Hay un margen en el que la ciencia tiene que afrontar la desintegración de sus sistemas. La historia de España, por su complejidad, parece un terreno privilegiado para investigar en este sentido, lo mismo que la música en general, por su relación de íntima cercanía y diferencia radical con respecto al lenguaje. La música popular se ha visto en situación indocumentada y marginal desde la más remota Antigüedad hasta comienzos del siglo XX. En los versos escritos solamente podemos rastrear su huella huidiza.

Mientras la teoría hispanizante fuerza lecturas dudosas de las jarchas para ponerlas en paralelo con la lírica castellana posterior, la teoría arabizante se ve obligada a aplicar todas las licencias métricas que la prosodia clásica de los árabes permite. Ambas trabajan en un terreno incómodo; ninguna de las dos alcanzan a explicar todas las jarchas. El metro clásico cuantitativo y los acentos dialectales parecen funcionar, en ocasiones, en los mismos versos.146 La música proporciona un soporte más flexible que la métrica, puede adaptarse a ella o seleccionar las frases que funcionan a la vez en metro cuantitativo y acentual cuando se ajustan al ritmo. Es sintomático que la gramática árabe, para referirse a la pérdida de las vocales finales que definen la declinación de los nombres y la flexión de los verbos, que se produce en el dialecto coloquial y en la poesía estrófica andalusíes, utilice un término específico: *lahn*, que significa a la vez «incorrección gramatical» y «melodía» o «modo musical», y que se emplea en sentido positivo, no para designar simplemente una carencia, sino diciendo que una frase o un verso «tiene *lahn*», como si dijéramos: «tiene sabor» o «tiene swing».147

Existen por tanto datos suficientes para fundar una tercera teoría acerca del estrofismo andalusí que podría acabar por dar razón de sus irregularidades métricas, la teoría musical: «si se necesitan demasiadas licencias para explicar textos problemáticos, el sistema será demasiado artificial. En tales casos, la explicación podría hallarse en la práctica musical de estas canciones. La música en sí misma ofrece más licencias que la poesía». Ambas pueden servirse de la anacrusa, es decir, anticipar sílabas o notas sobre la medida del verso o del ritmo, desplazarse una sobre otra. Aunque la sílaba reclame acento obligatorio, la música puede jugar con síncopas en las partes débiles del compás. «Cuando el patrón musical requiere más sílabas, el cantor puede forzar la duración de una sílaba usando melismas o añadir sílabas sin significado. Sería más fácil si cada nota correspondiese a una sílaba, pero todos sabemos que el ritmo musical puede estar en consonancia con el textual o tener sus patrones independientes.»148 El

precio a pagar por esa movilidad propia de la música es, claro está, la imposibilidad de obtener de ella evidencias irrefutables. Pero la poesía, cuando sabemos que fue cantada, contiene información acerca del ritmo de los instrumentos que la acompañaron, de las formas melódicas con que la voz la entonó. En este caso el documento escrito, la prosodia del verso, el metro predominante, dejan de ser norma académica para convertirse en huella de la práctica musical. No se puede inferir cualquier cosa de esos rastros difusos, pero conservan música a la que es necesario prestar oído. Hay que adivinar, por decirlo así, la música que suena al fondo de un silencio de siglos, sin atribuirse por ello la potestad de reconocer su linaje. La música popular evoluciona según las leyes de lo múltiple y de lo complejo. En su naturaleza efímera y cambiante subyacen estructuras acaso más durables que las de los sistemas lingüísticos. Pero ¿cómo llegar a conocerlas sin ser víctimas de la ilusión?

Sigamos la pista de la poesía andalusí hasta el zéjel, de cuya forma estrófica se encuentran analogías no solo en las cantigas gallego-portuguesas, en los estribotes, villancicos y seguidillas españoles, sino en *dansas* y *virelais* catalano-occitanos, *estornelos* provenzales, *rondeaux* franceses, *rondellus* en latín tardío, *laudas, frottolas, ballatas* y *strambottos* italianos.[149] Todas esas formas, que se desarrollan a partir del siglo XII, guardan alguna relación con el esquema básico del zéjel: un preludio de uno o dos versos seguido de una estrofa con rima distinta, generalmente de tres versos, que en castellano se llama «mudanza», y un estribillo que remata la estrofa retomando la rima inicial, que se llama «vuelta». El esquema admite variantes, desde las más sencillas tipo *aa bbb aa*, o bien *ab aaa ab*, hasta otras más complejas. Algunas pueden prescindir del preludio que anticipa la rima recurrente, pero todas coinciden en la alternancia de mudanza y vuelta que funciona como estribillo musical probablemente repetido a coro. A veces la forma melódica –cuando empieza a estar documentada– conserva la estructura básica del zéjel, mientras los versos se apartan del esquema. Eso indica que la música ha adquirido independencia en el paso de una lengua a otra.

La palabra árabe *zajal* significa «hacer ruido», «alzar la voz» o «cantar». Se dice de una reunión de personas que conversan o ríen bulliciosamente.[150] Pertenece por tanto a una extensa familia internacional de términos que ya conocemos, como «tango», «rumba», etc. No es posible determinar si la forma zejelesca es de raíz oriental o ibera, o bien un patrón universal que emana de la lógica misma del canto y de la danza en sociedades diversas.[151] Lo que parece claro es que se trata de un fenómeno en el que la alternancia de voz solista y coro condiciona la estructura del verso, lo fragmenta y lo aligera. Este fenómeno se extiende por al-Andalus a partir del siglo X y encuentra

eco en las cortes cristianas, asociándose quizá con formas similares provenientes de la liturgia romana o del sustrato pagano. Todo sugiere que estamos ante un proceso en el que la música y la danza desempeñan un papel determinante: al entrar en intersección con el habla, con el canto y con el verso escrito producen segmentos que viajan con facilidad de un territorio a otro, encuentran bien dispuesto al oyente de otra lengua, compensan hasta cierto punto los numerosos motivos de incertidumbre social en alAndalus con la seguridad efímera de un código compartible, puesto a prueba en situaciones límite, que no requiere identidades excluyentes para prosperar, sino que se alimenta de los contrastes. La canción popular andalusí realiza una especie de retorno al nomadismo primitivo de los árabes, pero en territorio ajeno, donde no puede acogerse a las ventajas del linaje, salvo las que se derivan de su prestigio poético-musical. Los patrones resultantes se extienden por un territorio que rebasa el marco geopolítico: se fijan en el verso escrito, en la práctica de voces e instrumentos en cortes y academias, pero solo alcanzan la plenitud cuando «están en el aire», cuando se difunden más allá de los recintos amurallados. Funcionan como moneda o papel de cambio cuyo valor es reconocido en mercados distantes.

En los zéjeles de Ibn Quzmân queda constancia de la práctica musical cotidiana de un poeta andalusí del siglo XII: «Hasta que el sueño tuerce la almohada / nunca, en mi casa, dejo el laúd.» Muy claramente alude a los modelos en que se fragua su técnica: «Tomé mi oficio de las canciones: / quien las escucha me hace favores, / si no los hace cuando las canto, / los hará luego, cuando las lea.»152 De este modo se insinúa un desplazamiento en las relaciones entre la sonoridad y el escrito, una alteración de la jerarquía tradicional que sujeta la música a la palabra, aunque el poeta se refugia todavía en la confianza que sus conocimientos de letrado le proporcionan. Percibimos con viveza el ambiente de las zambras en la calle, asistimos a la descripción de una orquesta de juglares: «Preparad el plectro, tomad el adufe. / ¡Nadie se descuide con las castañuelas! / Si hubiera un pandero, bien está añadirlo, / y la flauta, amigos, que da mucha vida. / [...] / Se paró el palurdo. ¡Que se mueva el corro! / ¡Y al que pierda el aire, cogotazo al canto!»153 Ibn Quzmán se complace en describir escenas cotidianas con realismo crudo, como cuando aparece su sirvienta: «mi negra criada llegó, Zâd-al-Mâl, / quitó la orza y luego la lana tendió, / me puso la mesa, prendió mi candil».154 En otro lugar el poeta aprovecha para maldecir el linaje de esa misma criada, cuando imagina que llega el Oro personificado hasta su puerta y ella no le deja entrar: «¡Dios maldiga a todos los Beni Qawqaw / y abrase a los Gana con fuego infernal!» Zâd-al-Mâl no debía de ser cantora cultivada ni especialmente seductora.155 Quien se entregaba con

fervor a la pasión amorosa de diverso signo, y a sí mismo se autodenominaba «gran maestro de borracheras», recapacita al llegar la vejez y resume su existencia pasada en términos de festejo musical, mientras escucha el graznido ominoso de un cuervo, precursor andaluz del de Edgar Poe: «Quzmán se arrepintió: que persevere. / Su vida un festival fue entre las vidas. / ¡Calló adufe y tambor! ¡Paróse el baile!»156 Ibn Quzmán murió en 1160. Sus últimos años transcurrieron en un clima de severa reforma moral y religiosa bajo la dominación almohade. Su carrera de poeta que no se avergüenza de solicitar el favor de los ricos ensalzando el libertinaje, con fondo de instrumentación beréber, ejemplifica la evolución conjunta de la poesía y la música en el periodo almorávide. En sus versos no escuchamos el timbre probablemente resacoso de su voz, ni podemos adivinar la melodía que cantaba, ni la tensión aproximada de las cuerdas de su laúd, ni el patrón rítmico exacto de panderos y tambores calentando la calle. Mas, si los «calcos rítmicos» de García Gómez son medianamente correctos, no costaría mucho cantar esos zéjeles en ritmos de dos por cuatro o de seis por ocho, como los que hemos tanteado en busca de la definición del majurí.157

Siguiendo el rastro de las literaturas romances en las tradiciones orales anteriores, Ramón Menéndez Pidal esbozó un retrato de los *joculatores* o juglares cristianos medievales. Tras mencionar a sus antecesores latinos y considerar sus probables relaciones con cantores bárbaros, aludió a la necesidad de «tener en cuenta otras influencias más extrañas, considerando que los juglares conviven igualmente con cantores musulmanes. El poeta árabe era también en muchos aspectos semejante al juglar: viaja como los juglares, sirve, como estos, de mensajero, y recibe oro y vestidos en don. Las influencias recíprocas entre este tipo y el análogo cristiano debieron ejercerse desde muy antiguo, desde la época misma de los orígenes de la poesía española».158 En otro de sus ensayos, el hispanista se refiere al zéjel como «la forma más propia y corriente en la lírica popular castellana» y presenta a Ibn Quzmán como uno de sus imitadores arábigos: «Este artificio estrófico tan simple fue usado en las otras literaturas románicas; pero en la española arraigó más y fue aquí viejísimo, tanto, que en un remoto periodo preliterario, entre los siglos X y XI, parece haber sido imitado del inculto romance por los españoles islamizados, para componer poesías en un árabe popular, salpicado de voces románicas. Si en los mismos días del emperador Alfonso VII nos trasladásemos a la musulmana Córdoba, oiríamos, durante las crapulosas orgías, al poeta Abén Cuzmán cantar el amor, la embriaguez y los peores vicios islámicos en esta misma forma métrica de estribillo glosado, y en medio del bullicio, del baile y del canto árabe, percibiríamos algunas palabras romances, indicadoras del

abolengo de aquellas estrofas.»[159] Hoy en día es difícil pasar por alto la deformación de la perspectiva y el tono vindicativo de estos textos, que pese a todo siguen teniendo valor para la historia de la filología española. Gracias a la viveza descriptiva de Ibn Quzmán podemos imaginar sin esfuerzo al menos una parte de lo que fue la juglaría peninsular. Para imaginar con realismo comparable la otra parte habrá que esperar dos siglos, hasta que llegue el Arcipreste de Hita afirmando haber compuesto «muchas cantigas de dança e troteras, / para judías e moras e para entendederas / para en instrumentos de comunales maneras», escritas con un estilo más bien hosco, aunque con jovial energía.[160]

Pero saltemos fronteras de nuevo, buscando otra perspectiva. En 1375, apenas cinco lustros después de que la muerte llamase a Juan Ruiz a rendir cuentas, el historiador Ibn Jaldún se retiraba a la fortaleza argelina de Ibn Salama, tras una estancia en la Granada nazarí y una visita diplomática a Sevilla, de donde procedían sus padres, para concentrarse en escribir su *Muqqadima*. Al final del libro recapituló el brillante periodo en que las sonoridades fronterizas de alAndalus transformaron la tradición poética árabe. Con cautela de hombre de ciencia, comienza por afirmar que «la poesía se da entre las gentes de todas las lenguas, porque el gusto por la cadencia producida por combinaciones determinadas de sílabas largas y breves, y su contraste, es algo que se halla en la naturaleza de los humanos».[161] De inmediato despliega ante nosotros el abanico de dialectos que va de Oriente a Occidente. Su intención es situar la invención poética andalusí en su contexto lingüístico, para valorar mejor sus diferencias. Entre los poemas de los árabes beduinos hay «estrofas de cuatro versos, el último de los cuales tiene rima diferente a los otros tres. Es obligatorio que la rima del cuarto verso de cada estrofa sea la misma a lo largo de todo el poema». Sin aplicarles el nombre de zéjel, detecta su esquema básico como parte del acervo árabe tradicional, asociándolo a una particularidad lingüística: muchos letrados desaprueban dichas composiciones, porque «el gusto literario resulta incompatible con ellas a causa de sus incorrecciones y de la carencia de vocales desinenciales, pero eso es solo la consecuencia de que no poseen el hábito de su lengua».[162] El oído magrebí del autor aprecia sin embargo que los árabes beduinos «poseen una extraordinaria elocuencia para este tipo de poesía». No precisa el origen de estas estrofas, pero recordemos que, cuando páginas atrás describió los primeros poemas y cantos beduinos, nos habló solo de formas más sencillas. El esquema estrófico de la cuarteta descrita: *aaab, cccb*, etc., es el de los *mussamat* de probable origen persa que, adaptados a ritmos ligeros, empezaron a popularizarse en el periodo de formación del canto clásico en Medina y en La Meca.[163] La elocuencia que los

beduinos desarrollaron en estas estrofas nos hace pensar en un aprendizaje de ritmos extranjeros.

«La gente de al-Andalus», prosigue el historiador unas páginas más adelante, «había cultivado intensamente la poesía en su país, había depurado sus formas y estilos, y había alcanzado los más altos niveles de perfección. Y sus poetas de épocas recientes inventaron un nuevo tipo de composición poética a la que denominaron moaxaja. [...] Los poetas competían con ardor y a la gente le encantaban las moaxajas. Las sabían tanto las clases altas como el vulgo, porque resultaban fáciles de aprender y por la proximidad de sus temas.» He aquí una primera novedad propiamente andalusí: las moaxajas arraigan en todas las clases sociales, al contrario de los *mussamat* orientales, desaprobados por muchos hombres de letras. En al-Andalus también se oyeron censuras parecidas, pero no surtieron mucho efecto. Ibn Jaldún recuerda una moaxaja del poeta Rashahu, de la corte toledana de al-Mamûn, que decía: «El laúd entona la más nueva melodía / mientras los regatos cruzan entre los arriates de los jardines.» Las novedades sonoras andalusíes se comparan con el agua clara. Ibn Jaldún cita también al filósofo Avempace como «autor de conocidas melodías». Después de escuchar una de ellas en boca de una cantora, en presencia del autor, el señor Ibn Tifâlwît de Zaragoza se desgarra el vestido, como haría un gitano cabal con su camisa en una noche con mucho duende. En la época de «los portadores del velo» (los almorávides) hubo «gran número de poetas que competían entre ellos, y aparecieron innovaciones».[164] Estas debieron ir en el mismo sentido de la popularidad que Ibn Jaldún viene destacando como característica. Ibn Hazmún de Murcia confirma que una verdadera moaxaja debe estar «libre de toda afectación».[165]

El ejemplo empezó a cundir entre los poetas orientales, pero para ellos «dedicarse a la composición de moaxajas suponía un esfuerzo notable», quizá porque, sin conocer los acentos del dialecto andalusí ni los ritmos musicales con los que se asociaban, no era fácil adaptar su estructura a la prosodia clásica. Lo contrario sucedía en al-Andalus: «La masa de la población se aficionó a ellas debido a la facilidad de su estilo, a la elegancia de su letra y a la asonancia entre sus frases, de manera que la gente común de las ciudades componía cancioncillas en ese estilo y en la lengua dialectal urbana, sin seguir lo que imponen las reglas de las desinencias casuales. Inventaron así una nueva forma de composición a la que llamaron zéjel, y en ese estilo han continuando componiendo hasta nuestros días y han logrado maravillas. Ofrece un amplio campo para la expresión poética en esa lengua afectada por la influencia extranjera.»[166] El párrafo está sembrado de datos interesantes: nos dice que es propio del estilo poético andalusí combinar la elegancia con la popularidad. Confirma que los zéjeles son

cancioncillas y desliga su composición de los círculos cultos especializados. Describe la lengua dialectal urbana en los mismos términos que ha empleado para referirse a los poemas estróficos beduinos, lo cual nos permite suponer no solo que se hallan en un contexto lingüístico comparable (porque el fenómeno de la pérdida de desinencias se produce en diversos dialectos, tanto orientales como occidentales), sino también que ambos se relacionan probablemente con formas de la música popular.

Finalmente, Ibn Jaldún caracteriza la situación particular del dialecto andalusí como afectado por una influencia extranjera, no simplemente por las tendencias dialectales, y dice que esa influencia amplía el campo de la expresión poética. ¿Se refiere al influjo de otra lengua, de otras formas musicales o de ambas cosas a la vez? Probablemente esta es su forma prudente de dejar constancia de las expresiones romances en jarchas y zéjeles. Pero no parece tratarse de una rareza métrica, porque más adelante añade que «el arte de la gente común de al-Andalus en poesía» se ajusta a «los quince metros» de la prosodia clásica árabe, «aunque emplean la lengua vulgar».167 El vulgo andalusí no se siente incómodo con las fórmulas métricas tradicionales, preservadas por los poetas cultos, sino que estas parecen adaptarse a una cierta facilidad de la elocución. Debe haber por tanto un factor que aligera la cuenta de sílabas, que las integra en un medio comprehensivo, ya sea porque las entonaciones del habla coloquial poseen cierta flexibilidad musical o porque en las canciones frecuentan una especie de compás que permite desplazar los acentos con soltura. Sea como fuere, lo cierto es que en al-Andalus se produce una tensión fronteriza distinta de la que generó siglos antes la conquista musulmana en Oriente: los poemas cantados en al-Andalus se saltan las barreras sociales y, a la vez que resultan fáciles de aprender, alcanzan esa perfección formal que se imprime como un sello en la memoria del gran historiador musulmán.

El conjunto de estas informaciones completa la visión de lo que hasta ahora hemos venido considerando como plausible, sin necesidad de sacar conclusiones parciales. Debemos tomar por cierta la afirmación latente en el texto de Ibn Jaldún: que la prosodia clásica árabe y el elemento extranjero en al-Andalus no son incompatibles. En las fronteras de encuentro de los acentos del habla andalusí con los del romance, del canto arábigo con el cristiano, de las melodías del laúd de origen persa con instrumentos de percusión bereberes y africanos, se popularizó una lírica memorable. No es que queramos dar la razón a todo el mundo: necesitamos alzarnos de una vez por todas a un nivel de comprensión que esté a la altura de la complejidad del asunto. Sacar la información de las cátedras enfrentadas como taifas, difundirla por nuestras ciudades, que con tanta facilidad se entregan a

la tentación del olvido. La amplitud de miras de Ibn Jaldún conviene a nuestros propósitos. Con ánimo de extranjeros respetuosos en nuestra propia tierra, copiamos su última cita del Corán: «En la diversidad de vuestras lenguas y de vuestros colores hay signos para los que saben.»168

11. EXPULSIÓN DE LA SEMILLA

Desde que el Arcipreste de Hita dejara constancia del carácter mestizo de la lírica popular en castellano, cuando sus versos caminaban todavía con ritmo inseguro, la presencia de los moros y de sus descendientes convertidos por fuerza se iba a prolongar en la Península durante más de dos siglos y medio. A pesar de los avatares de la guerra, el intercambio de maneras musicales siguió saltando fronteras y estratos sociales, con el consentimiento de la nobleza cristiana que se iba repartiendo nuevos señoríos, en los que la población mudéjar y judía aseguraba la explotación de la tierra, los oficios manuales y la actividad comercial. Aliados con los sectores intolerantes del clero y animados por el reconocimiento del estatuto de pureza de sangre, villanos e hidalgos aspiraban entretanto a obtener beneficio sin necesidad de intervenir en la producción, atraídos por el botín de guerra, fascinados por los nuevos metales de Indias, deseosos de desposeer a los últimos infieles. En un territorio cada vez más reducido, el canto andalusí seguía enriqueciendo su tradición hecha de elementos orientales, africanos y peninsulares, que a oídos de los castellanos sonaba como bullicio y algarabía. Era folclore apegado a una tierra de la que extraían riqueza los descendientes de las tribus árabes y bereberes incluso en las condiciones más desfavorables, culminando su largo aprendizaje de la vida sedentaria.

La popularidad de la música hispano-musulmana está relacionada con ese arraigo productivo, con la multiplicación de las riquezas del suelo. De los moriscos se decía que eran capaces de sacar fruto de las mismas peñas.[169] Con su conocimiento de las técnicas de regadío, convertían los espacios baldíos en mosaico apretado de huertos y vergeles, aun en las faldas de las montañas.[170] Los gusanos de seda criados en Las Alpujarras produjeron una poderosa industria textil de alcance internacional, que compitió con las sedas de Oriente.[171] Como crisálida que cada primavera diera a luz su mariposa multicolor, el canto popular parece brotar de esa capacidad de generar e intercambiar bienes que provocaba la desconfianza de los agricultores castellanos, cerealistas de secano, acostumbrados al monocultivo en grandes propiedades. Resulta tentador pensar que la estructura de las canciones pudiera guardar alguna relación con las diversas formas de reparto y explotación de la tierra, con los diversos ritmos de las cosechas que proporcionan motivos de celebración. La fertilidad del suelo está en sintonía por otra parte con la fecundidad de la población,

la cosecha abundante favorece los enlaces, los motivos de seducción, la práctica del canto amoroso. No estamos ya en el jardín cortesano, celosamente guardado por altos muros, donde el poeta noble intercambiaba finezas con las esclavas cantoras. Las formas poéticas y musicales aptas para celebrar ruidosas bodas se escuchan en las zambras de los agricultores moriscos de cualquier poblado.

La prevención de algunos cristianos contra los moriscos se manifestó particularmente en relación con su capacidad reproductiva, como inquietante problema demográfico. El padre Pedro Aznar Cardona, en su *Expulsión justificada de los moriscos españoles y suma de las excelencias christianas de nuestro Rey D. Felipe tercero deste nombre*, publicado en Huesca en 1612, aireaba su desprecio por las costumbres moriscas, tanto por sus labores de hortelanos como por sus hábitos musicales, y hacía especial hincapié en el tema de la promiscuidad, en un tono tan grotesco que parece estar hablando en broma: «Eran entregadísimos sobremanera al vicio de la carne [...] no guardándose lealtad unos a otros, ni respetando parientes a parientes, sino llevándolo todo tan a rienda suelta y tan sin miramiento a la ley natural y divina [...] que no avia remedio con ellos, como dicho queda en el capítulo de la pluralidad de las mugeres. De aquí nacieron muchos males y perseverancias largas de pecados en christianos viejos, y muchos dolores de cabeça y pesadumbres para sus mugeres, por ver a sus maridos o hermanos, o deudos ciegamente amigados con moriscas desalmadas que lo tenían por lícito y assi no las inquietaba el gusano de la conciencia gruñidora. [...] Su intento era crecer y multiplicarse en número como las malas yerbas, y verdaderamente, que se avian dado tan buena maña en España que ya no cabian en sus barrios ni lugares [...]. Y lo peor era que algunos christianos viejos, aun presumiendo algo de hidalgos, por no nada de interese, se casavan con moriscas, y maculaban lo poco limpio de su linaje...»[172] En vez de producir seda, el gusano se iba a emplear tras la expulsión en corroer la conciencia del buen cristiano.

El canto esclavo de los árabes se había mudado en zambra libre de ataduras, incluso bajo la dominación de los nuevos señores cristianos, hasta que su bullicio comenzó a resultar insufrible para oídos tan reacios como los del padre Aznar Cardona. Detengámonos un momento a evaluar el alcance de esa conversión de formas musicales viajeras en folclore arraigado. Patrones rítmicos tomados de otros pueblos en tiempos y lugares diversos se vuelven cantos estacionales apegados al suelo, donde se combinan con tradiciones anteriores. Lo foráneo se naturaliza, lo natural produce a su vez resonancias viajeras, cuando la riqueza de la tierra estimula la proliferación de los cantos. Acaso ocurra lo mismo en todo folclore, que en lugar de expresar el «alma local», lo «eterno» de una tierra, sea fruto del intercambio, de

un proceso de arraigo no exento de conflicto. ¿Puede haber en ese caso proporción entre las marcas de propiedad, defendidas por la fuerza de las armas, y las formas sonoras efímeras, que adquieren estabilidad pasando de mano en mano y de boca en boca, incluso cuando hablan lenguas distintas? Es fácil dejarse atraer por la semejanza, muy aparente a veces, entre las canciones y el paisaje: los desiertos arábigos producen las monótonas dimensiones de la casida beduina, la fragmentación de las nuevas estrofas andaluzas guarda relación con la proliferación de los huertos, el monocultivo cerealista con la sequedad del verso castellano hasta los años del Renacimiento, en los que comenzó a aliviar su sed en otras fuentes.

Sería poco cauto, sin embargo, dejarse llevar por esas semejanzas a grandes rasgos, establecer proporciones ilusorias, como si las canciones fuesen una representación a escala del territorio al que pertenecen. Las canciones no se atienen al derecho de propiedad de la tierra y su jurisdicción es internacional por naturaleza. La tierra y el canto responden a ritmos comparables cuando están trabajadas por hábitos regulares durante siglos: la casida se adapta a la marcha del camello, la zambra al ritmo de frecuentes bodas rurales, los cantos cristianos a la rutina horaria del culto y al santoral del calendario, o bien a misteriosos ritos lunares y solares reprimidos como pervivencia pagana. Hay semejanzas formales aparentes en tanto no se produzcan grandes alteraciones en las costumbres, las cuales llegan tarde o temprano en toda civilización, ya sea por aumento de la riqueza o por empobrecimiento. La transformación de una cultura puede conllevar un incremento de su producción musical no solo en condiciones de expansión dominante, sino también al contrario, cuando se ve reducida y dispersa, como si la música sirviera de último refugio a un pueblo en peligro de extinción. Ibn Jaldún pensaba que el arte del canto es la expresión culminante del desarrollo de una civilización, producto del ocio lujoso, y también lo primero que se arruina cuando la civilización retrocede.173 El ejemplo de Sevilla, la capital musical de al-Andalus, de donde habían tenido que emigrar sus padres ante el avance de las tropas de Fernando III el Santo, le parecía comparable con la rica experiencia musical de Bagdad en los siglos anteriores. Ibn Jaldún no llegó a comprobar el apego de la música morisca a las tierras andaluzas, ni contó con el hecho de que ya en el siglo XIV había penetrado en territorio cristiano.

En situaciones extremas de desarraigo, las canciones liberan acaso todo su poder de seducción y acaban por prender en el ánimo del enemigo que se adueña de la tierra, somete o deporta a sus habitantes. Por alguna razón tienen más poder de seducción los cantos del vencido que los del vencedor. Es un hecho revelador, un síntoma de la naturaleza compleja de la música. La huella de la melodía o el ritmo

impresos en la sensibilidad del enemigo es, más que una paradoja ocasional, una constante misteriosa que delata el lazo secreto que toda civilización mantiene con el exterior. Cuando se produce la convivencia –no necesariamente amistosaentre naciones en un mismo territorio y estas acaban luego por separarse después de un largo enfrentamiento, el lazo secreto se transforma en nudo que aprieta la entraña de los hijos de uno y otro bando. El fenómeno puede ser rastreado en diversas fronteras antiguas y modernas: entre griegos y persas, entre persas y árabes, entre árabes y españoles o italianos; más recientemente, entre ingleses y franceses, entre franceses y alemanes, entre europeos y judíos, entre blancos y negros americanos. Los cantos del enemigo son como heridas que no cicatrizan, porque están hechas en un tejido más hondo que la carne. En la mente en estado de alerta se imprime el paisaje imaginario adivinado en palabras, melodías y ritmos del pueblo enemigo. Cuando tratamos de borrar esa huella profunda no hacemos sino ahondar un abismo en nuestro interior.

Las crónicas sobre los moriscos del Reino de Granada transmiten las emociones palpitantes de un cuerpo social que se desgarra sin querer soltarse del suelo. Están salpicadas de alusiones a «zambras y leilas» convertidas en objeto de polémica, por ser manifestación característica de su particular modo de ser. En las capitulaciones otorgadas por los Reyes Católicos tras la rendición de la ciudad en 1491, se reconocía a los moros granadinos el derecho de practicar su religión, de mantener sus leyes y sus hábitos, asegurando: «que su razón será oída y se les guardarán sus costumbres y ritos. [...] Que ningún moro ni mora serán apremiados a ser cristianos contra su voluntad. [...] Que los jueces, alcaldes y gobernadores que sus altezas hubieren de poner en la ciudad de Granada y su tierra, serán personas tales que honrarán a los moros y los tratarán amorosamente...».174 El espejismo de la convivencia tolerante bajo dominación cristiana –la rima interna algo efusiva de «moros» con «amorosamente»– iba a durar bien poco. Aunque el capitán general Íñigo Hurtado de Mendoza y el arzobispo de Granada Hernando de Talavera intentaron aplicar el espíritu de reconciliación de las capitulaciones, junto con una política prudente de persuasión en busca de conversos, la llegada a la ciudad del cardenal Cisneros en 1499, ordenando bautismos en masa y quemas de libros árabes, provocó la rebelión del Albaicín. Una vez controlada, en 1501, los Reyes Católicos, cediendo a la política beligerante del cardenal, decretaron la conversión forzosa de los moriscos, que vieron con amargura cómo eran traicionados el espíritu y la letra de los acuerdos por los que habían aceptado rendirse. Cierto es que intentaban tramar alianza con el sultán de Marruecos y con los turcos que amenazaban la cristiandad por Oriente, pero no obtuvieron nunca más que un apoyo limitado, y además había entre los cristianos otras

motivaciones mucho más inmediatas e imparables. Con la unificación del territorio como nación y las crecientes ínfulas imperiales, las capas medias y bajas de la población, hasta entonces sometidas al criterio de las casas nobles que amparaban a sus vasallos más productivos, comenzaron a desear riqueza y posición. La codicia del botín aumentó el celo religioso e hizo inaceptables las diferencias de costumbres con las que se había contemporizado antes.

Durante el reinado de Felipe II, la severidad de la Contrarreforma sustituyó todo rastro de humanismo renacentista. La avidez de dominio de los nuevos señores se agravó con la proliferación de una clase de magistrados y burócratas que desde la Chancillería de Granada interpretaban las leyes a su antojo.[175] Las prohibiciones y los abusos se fueron haciendo cada vez más intolerables, convirtiendo el conflicto político y religioso en odio encendido entre mentalidades. Los señores moriscos lograron retardar durante décadas la aplicación de las órdenes, gastando en ello buena parte de su peculio, pero una pragmática dictada en 1567 llevó al extremo la tensión. El brillante humanista, poeta, militar y diplomático granadino Diego Hurtado de Mendoza –hijo del mencionado capitán general– resumía con precisión y delicadeza la situación en que quedaban los moriscos: «El rey les mandó dejar la habla morisca, y con ella el comercio y comunicación entre sí; quitóseles el servicio de los esclavos negros á quienes criaban con esperanzas de hijos, el hábito morisco en que tenían empleado gran caudal: obligáronlos á vestir castellano con mucha costa, que las mujeres trujesen los rostros descubiertos, que las casas acostumbradas á estar cerradas estuviesen abiertas: lo uno y lo otro tan grave de sufrir entre gente zelosa. Hubo fama que les mandaban tomar los hijos, y pasallos á Castilla: vedáronles el uso de los baños, que eran su limpieza y entretenimiento; primero les habían prohibido la música, cantares, fiestas, bodas conforme á su costumbre, y cualesquiera juntas de pasatiempo.»[176] Esa premura por acallar la sonoridad, que debió de ser seña de inconfundible mal agüero para los moriscos granadinos, dice mucho acerca del compás que se nos estaba preparando.

Aquel mismo año, el caballero morisco Francisco Núñez Muley dirigió a la Audiencia de Granada un famoso memorial en defensa de la lealtad y de los derechos de sus paisanos, intentando evitar el desastre que se veía venir de inmediato: «Nuestras bodas, zambras y regocijos, y los placeres de que usamos, no impide nada al ser cristianos. Ni sé cómo se puede decir que es cerimonia de moros; el buen moro nunca se hallaba en estas cosas tales, y los alfaquís se salían luego que comenzaban las zambras a tañer o cantar. Y aun cuando el rey moro iba fuera de la ciudad atravesando por el Albaicín, donde había muchos cadís y alfaquís que presumían de ser buenos moros, mandaba cesar los instrumentos hasta salir á la puerta de

Elvira, y les tenía este respeto. En África ni en Turquía no hay estas zambras; es costumbre de provincia, y si fuese cerimonia de seta, cierto es que todo había de ser de una misma manera. El arzobispo santo [se refiere a Hernando de Talavera] tenía muchos alfaquís y meftís amigos, y aun asalariados, para que le informasen de los ritos de los moros, y si viera que lo eran las zambras, es cierto que las quitara, ó á lo menos no se preciara tanto dellas, porque holgaba que acompañasen el Santísimo Sacramento en las procesiones del dia de Corpus Christi, y de otras solemnidades, donde concurrían todos los pueblos á porfía unos de otros, cual mejor zambra sacaba, y en la Alpujarra, andando en la visita, cuando decía misa cantada, en lugar de órganos, que no los había, respondían las zambras, y le acompañaban de su posada a la iglesia.»[177] Núñez Muley defiende las zambras como expresión de un folclore regional no exclusivo de musulmanes. Las prácticas de las autoridades eclesiásticas más tolerantes les habían reconocido ya esa carta de naturaleza. Sin embargo, el conflicto de mentalidades había llegado al punto en que los castellanos preferían prescindir del folclore andalusí, anteponiendo seguramente el deseo de asegurarse otras ventajas prioritarias, así en la tierra como en el cielo. «La voluntad de terminar de una vez para siempre con toda una estructura social, con toda una cultura, era clara y no había nada que hacer ante ella.»[178] El memorial de Núñez Muley no surtió efecto alguno, la rebelión estalló al año siguiente en Las Alpujarras dando paso a una guerra salvaje que culminó con la deportación masiva de los moriscos granadinos a Castilla en 1571.

En medio de las campañas, los moriscos seguían celebrando juegos y zambras, según cuenta la crónica novelesca de Ginés Pérez de Hita, quien los idealiza como caballeros galantes, portadores de ricos vestidos y estandartes con curiosos lemas en castellano: «Si quiere el cielo y fortuna / En ti, mi querida Alhambra / Espero danzar la zambra.» Con ripios tan inocentes se empieza a condensar la leyenda morisca, que acabará siendo lugar común para los románticos europeos. Las prácticas musicales cautivan poderosamente la imaginación del cronista cristiano. En unas fiestas organizadas por el jefe Abén Humeya en Purchena, diversos caballeros danzan o toman el laúd para cantar a su ciudad natal. Las moras más hermosas, que no saben tocar dicho instrumento, cantan sobre ritmo de adufe y sonajas. Otra igualmente hermosa, pero vestida de luto, canta un planto por la muerte en la guerra de sus padres y hermanos, con el único acompañamiento de un plato de estaño que hace girar con una mano sobre la mesa: «y del movimiento que le daba resultaba un sonido sordo y melancólico, que provocaba tristeza a todos los que le oían». Como una nueva Casandra mora, augura el fin de Granada y de los caballeros circunstantes, y lo hace con tanto sentimiento que cae

muerta al final de su canto.[179] La escena produce pavor de martirio cristiano: una estética fatalmente híbrida se estaba gestando hasta en los momentos terminales.

Hubo escenas de martirio real nada románticas, mucho más terribles. Crueldades inhumanas por el lado morisco, refinadas como juego, contra los clérigos y sus fieles; exterminios masivos de ancianos, mujeres y niños por el lado cristiano, convertidos en ciega lógica de guerra que se nutre de sí misma. Diego Hurtado de Mendoza describe una y otra vez con prosa escueta los comportamientos innobles que contempla en sus propias filas: los señores atienden por encima de todo a su orgullo personal, a su voluntad de dominio; la envidia corrompe las decisiones de los ministros, mientras la codicia sobrepuja toda lealtad en la soldadesca, que en pos del botín no conoce amigos ni enemigos: «iguales en el miedo, en codicia, en poca perseverancia y ninguna disciplina. [...] no se repartían las presas en común, era de cada uno lo que tomaba, como tal lo guardaba, huían con ello sin unión, sin respondencia; dejábanse matar abrazados o cargados con el robo...».[180] Verdaderamente la creencia religiosa, el deseo de consolidar una nueva comunidad nacional o cualquier otro ideal caballeresco no parecen haber intervenido sino en último extremo.[181] La nobleza española se adueña de territorios sembrados de huesos sin enterrar, que provocan la sed de venganza: «Comenzaron a subir la sierra, donde se decía que los cuerpos habían quedado sin sepultura: triste y aborrecible vista y memoria: había entre los que miraban nietos y descendientes de los muertos, ó personas que por oídas conocían ya los lugares desdichados. [...] blanqueaban calaveras de hombres y huesos de caballos amontonados, desparcidos [...]; pedazos de armas, frenos, despojos de jaeces [...], y en aquel punto renovaron los soldados el sentimiento; gente desagradecida, sino en lágrimas.»[182] El espectáculo de la muerte se convierte en educador de generaciones y divertimento para los niños: Luis Ponce de León, uno de los primeros grandes de España que extiende por Andalucía sus dominios, se hace acompañar en la guerra contra los moros por su hijo, menor de trece años, siguiendo una noble tradición de familia.[183] Traicionado el último jefe de los moriscos rebeldes, Abenabó, sus propios correligionarios le vacían las tripas, lo llenan de paja, lo entregan a los muchachos para que lo arrastren por las calles de Granada, antes de quemarlo, decapitarlo y colgar su cabeza a las puertas de la ciudad.[184] La fantasía prolonga naturalmente el escalofrío, en un paisaje densamente poblado de espectros: «y ven los moradores encontrarse por el aire escuadrones; óyense voces como de personas que acometen: estantiguas llama el vulgo español a semejantes apariencias ó fantasmas, que el vaho de la tierra cuando el sol sale ó se pone forma en el aire bajo, como se ven en el alto las nubes formadas en varias

figuras y semejanzas».185 Nube de muertos, escuadrón de fantasmas que se integran con naturalidad en nuestro ya abigarrado medio étnico.

Por lo que toca a la presencia de esclavos negros en Granada, debió de ser suficientemente significativa como para provocar la prohibición insistente. Núñez Muley intentó minimizar la cifra exagerada con la que se especulaba en Castilla, señalando hacia otros amos que aspiraban a hacerse con ellos.186 Que los moriscos no tenían en gran aprecio a los negros queda claro hacia el final del memorial: «¿Qué gente hay en el mundo más vil y baja que los negros de Guinea? Y consiénteseles hablar, tañer y bailar en su lengua, por darles contento.»187 Sin duda, los esclavos negros no representaban un peligro, no podían aspirar a competir por la posesión de la riqueza, los cristianos no tenían necesidad de borrar su cultura del mapa, más bien aspiraban a servirse de ellos. El comentario despectivo del noble morisco es importante porque documenta las prácticas musicales de la negritud en Andalucía, aunque ya hemos deducido que debieron de ser corrientes. Confirma también que nuestros lares, a lo largo de los siglos de presencia musulmana, recibieron esclavos que provenían del occidente de África. Caro Baroja subraya la importancia del componente étnico guineano en el Reino de Granada: «Contribuyó, sin duda, a formar un tipo racial muy oscuro el elemento negro, abundante desde hacía siglos y que se renovó con constancia hasta el siglo XVI [...]. Eran los negros fáciles de educar dentro del islamismo; se caracterizaban también por una fidelidad extremada. Los solían traer de Guinea a los puertos del África septentrional, y de allí a Europa, nautas de diferentes estirpes. Los portugueses fueron los que abrieron la ruta marítima "del ébano", según es sabido. Pero desde muy antiguo existía un gran comercio de esclavos conocido a través del Sáhara. Este y otros hechos explican que cerca de Gao hayan aparecido inscripciones arábigas de extraño sabor granadino-almeriense.»188 Hubo en Granada negros que alcanzaron cierta excelencia, como el poeta y profesor de lenguas clásicas Juan Latino, que también era buen músico y cantor.189

Los moriscos tenían una imagen de los negros comparable a la que de ellos se hacían los cristianos más atrabiliarios. De sí mismos guardaban muy distinta imagen, con orgullo muy español, siempre algo iluso. Tanta es la diferencia aparente entre españoles cristianos y moriscos, que se ahonda vertiginosamente con las guerras de Granada, como la cercanía profundamente tramada durante siglos de mestizaje. Luce López-Baralt habla de la «España al revés» que reflejan los textos aljamiados –escritos en castellano velado tras los grafismos árabes– descubiertos en escondrijos de pilares y altillos en el siglo XIX.190 En ellos los moriscos oscilan a veces entre la defensa de su religión y sus

costumbres y la asunción inconsciente del punto de vista de los cristianos. Mientras colorean profusamente los seres de su desbordante fantasía, eluden casi siempre la pintura verídica de sus propios rasgos. Llegan a describirse a sí mismos como rubios de ojos claros, nunca como morenos ojinegros, respondiendo al mismo ideal renacentista que entre los cristianos exalta la pureza de la sangre goda, pese a un predominio notable del moreno de tipo mediterráneo en toda la Península.[191] En esa «decoloración desiderativa» de la propia imagen se muestran como españoles, sin avergonzarse de dar la espalda a la tradición islámica. Es un dato sintomático de su condición verdaderamente híbrida que una política más inteligente, defendida hasta el último momento por otros españoles de alto linaje, hubiera podido acabar por integrar en un mismo estado multiconfesional, si al acendramiento de la fe cristiana no se hubiera sumado el ciego empuje de la codicia. «Es que hay desgracias históricas de tal magnitud que empañan sin remedio la superficie de los espejos.»[192]

Somos conscientes de estar cruzando el límite que protege de caer en esas generalizaciones que preocupaban tanto a Julio Caro Baroja, a un paso del error abismal de los que se atreven a especular más allá del detalle preciso de los especialistas. Tratamos sin embargo de pensar nuestra complejidad histórica con algún fundamento, aunque sea precario. Eso no nos permite opinar a la ligera, preferimos aprender un poco de cada especialidad que opinar mucho. Es cuestión de necesidad, no podemos seguir andando por la calle provistos de una imagen falsa de nosotros mismos, desconociendo recurrencias históricas que no se entienden sino mirando por encima de los siglos. El propio historiador no puede evitar formarse, al cabo de mucho desempolvar documentos, una idea general del objeto que estudia. Y acaba viéndose obligado a hacer suposiciones o «filosofías» imprescindibles para acercarse un poco más a los hechos. Porque a menudo los documentos mienten, como en el caso de los alegatos que se multiplicaron en el siglo XVI para justificar el estatuto de cristiano viejo: «Cabe imaginar que amistades, compadrazgos, sobornos, etc., se utilizaron para borrar en más de un caso el estatuto de una familia entera. A través de leyes, disposiciones y consultas se vislumbra una posible alteración de la verdad, paralela a la que hubo de acaecer con motivo de la expulsión “definitiva” posterior y a la que antes dio lugar a la expulsión de los judíos. Tenemos también la sensación de que durante los últimos años del siglo XVI, comienzos del XVII y aun después, el problema religioso provocó grandes dramas familiares y angustiosos estados de conciencia, dentro de la sociedad granadina.»[193] La alteración de la verdad en los documentos oficiales, la conciencia carcomida por el gusano de la lujuria reprimida, la codicia y el crimen justificados por un ideal supuestamente superior,

son terreno poco propicio, en efecto, para músicas y filosofías.

La expulsión definitiva de los moriscos se llevó a cabo bajo el reinado de Felipe III, entre 1609 y 1611: primero fueron expulsados los de Valencia y luego los de Aragón, los de Murcia y Andalucía después, y finalmente los de Castilla. Muchos se resistieron a abandonar sus tierras, otros volvían y trataban de pasar por buenos cristianos, pero volvían a ser perseguidos, otros muchos quedaron como esclavos, equiparados a los bereberes y a los negros. El drama morisco se alargaba tensando fibra tras fibra antes de romperla. Nueve siglos de historia no podían ser desalojados por completo ni aun a costa de los peores sufrimientos. Algunas familias emigradas al Magreb guardaron las llaves de la casa de sus antepasados hasta nuestros días. En cierto modo los moriscos, como los judíos, no dejaron de formar parte de España, encubiertos tras la conversión, demudados, forzados a la negación de su estirpe, perpetuamente amenazados por la sospecha, obligados a la falsedad, tentados por el maleficio. La homogeneización étnica y cultural era, en el fondo, un objetivo imposible de cumplir. Pero el encono visceral, la sospecha y la envidia, la denuncia, la codicia desatada, el desgarro forzoso, un vacío social y cultural inmenso, la fe exaltada que además de ser ciega aprende a hacer oídos sordos, dejaron huella perdurable en la sociedad española. Miles de alquerías y vergeles fueron entregados al abandono, arrasados para no dar a los nuevos colonos más que un trozo de pan seco. El silencio negro del pozo, la amargura agazapada como una alimaña en el seno de las madres, los cantos de cuna que hacen enloquecer a los lactantes, pasaron a formar parte del acervo tradicional de los pueblos peninsulares.194

12. LA TIERRA DEL COMPÁS

Acerca del sustrato musical anterior a la invasión musulmana se sabe más bien poco. Los historiadores empiezan por reconocer un atraso milenario en comparación con las antiguas civilizaciones medio-orientales. Mientras en Mesopotamia, Egipto y Creta hay rastros de una cultura musical elaborada desde la Edad de Bronce, en suelo hispano solamente se han hallado indicios de usos musicales muy primitivos: golpeadores de piedra, ralladores de hueso o de madera, sacudidores de conchas como los del Paleolítico, algunas zumbaderas o bramaderas similares a los *rhomboi* griegos.[195] El aislamiento en un extremo del Mar Interior, lejos de las culturas más desarrolladas, es nuestra primera seña de identidad. Lo que para los antiguos era el límite occidental del mundo habitado recibe sin embargo continuas migraciones: tribus de origen indoeuropeo atraviesan los Pirineos durante siglos, navegantes mediterráneos fundan colonias en las costas de Levante y del Sur en busca de minerales.[196] La colonización semita no está atestiguada hasta el siglo VIII a. C., pero se supone que los fenicios fundaron Gadir siglos antes, en torno al año 1100 a. C. Por su gran movilidad en el mar se les considera propagadores de las primeras culturas del Mediterráneo. Su influencia se extendió durante casi un milenio. Aunque la vida en las colonias dedicadas a la extracción de mineral no fuera particularmente lúdica, a partir de la primitiva Tartessos se desarrolló en el sudoeste peninsular, bajo el impulso del comercio con los fenicios, la cultura de los turdetanos, de los que el historiador y geógrafo griego Estrabón decía, en el siglo I de nuestra era, que «se les considera los más sabios de los iberos: pues no solo utilizan la escritura, sino que poseen crónicas y poemas de antigua tradición, y leyes versificadas *(nómoi)* de seis mil años, según dicen».[197] Los griegos llamaban *nómoi* a las normas de convivencia establecidas por la costumbre y a ciertas formas musicales conservadas por tradición oral. La *Geografía* de Estrabón proporciona datos sobre las costumbres musicales de otras sociedades iberas del sudeste: «en Bastetania danzan incluso las mujeres mezclándose con los hombres, y se cogen de las manos unos a otros».[198] Las cerámicas iberas de Liria, del siglo III a. C., son la primera evidencia arqueológica de esos usos: en una de ellas está representado un coro mixto de danzantes en pos de unos músicos que tocan instrumentos de viento.[199] Turdetania y Bastetania, los territorios peninsulares que según la crónica de Estrabón responden mejor al modelo de civilización grecolatina,

prefiguran la región andaluza en la que siglos después se demorará la presencia musulmana; la misma en la que hasta hoy predomina el compás flamenco. En esta región asistimos a un largo proceso de reincidencia de las culturas del Mediterráneo oriental.

A grandes rasgos es reconocible en el sur de la Península una rítmica depurada que permanece en uso hasta nuestros días, mientras que en la Meseta los restos del folclore parecen más hoscos y propensos a caer en el olvido. Esa perspectiva resulta no obstante insuficiente para profundizar en el conocimiento del sustrato musical ibero. Hay síntomas de rigidez en los folclores sureños como asomos de flexibilidad en los del norte, huellas de refinamiento dispersas en un lado u otro conviviendo con una propensión a la hosquedad que periódicamente exige sometimiento en nombre de la necesidad de unificar lo diverso. Lo propio de nuestra cultura, más que un reparto geográfico de sus mejores frutos, son las relaciones complejas, pacíficas o violentas, entre diversos pueblos, que de vez en cuando se interrumpen o quedan encubiertas, cuando la violencia se impone como única forma de entendimiento. Estrabón pintó a las tribus iberas, especialmente desde el norte del Tajo hasta la cornisa cantábrica (es decir, fuera de la Turdetania y la Bastetania fácilmente romanizadas), como gente agresiva y poco honesta, incapaz de superar por sí misma el aislamiento, la barbarie, un estadio de frágil convivencia entre aldeas sometidas a la presión continua del bandidaje, que hacía imposible el aprovechamiento del suelo, el comercio y la confederación.200 Esta noticia –conveniente para justificar los intereses imperiales a los que el historiador y geógrafo servía– ni explica ni reduce los intercambios musicales que pudieran haberse producido antes, a lo largo y después de la romanización. El fracaso político puede coexistir con la proliferación de formas culturales que soportan condiciones inestables, como la música y la palabra. De las ciudades romanas solo quedan ruinas, mientras en nuestras lenguas y en nuestras canciones perviven estructuras mucho más antiguas.

En las provincias de la Hispania romana no se reprodujo la actividad musical de la capital del Imperio, pero en esta, en cambio, se hicieron célebres las muchachas gaditanas, cuyas maneras peculiares de danzar describió Marcial en sus *Epigramas*: «Su cuerpo ondula con tal temblor, se presta a estremecimiento tan provocativo, que haría excitarse al casto Hipólito.»201 En otros lugares, el poeta bilbilitano describe a la esclava Teletusa, «diestra en adoptar posturas lascivas al compás de las castañuelas béticas y en bailar según los ritmos gaditanos», y vuelve a referirse al movimiento de «las muchachas de la licenciosa Gades» que hacen «vibrar en desazón que no acaba sus lascivas caderas con un temblor estudiado».202 La descripción de Juvenal no es menos gráfica: «Acaso esperes muchachas gaditanas que en coro entonen lascivos

cantos de su país y, enardecidas por los aplausos, exageren sus temblorosos movimientos de cadera hasta tocar el suelo.» Las palabras que cantaban, añade Juvenal, no las pronunciaría siquiera «el esclavo desnudo en el lupanar maloliente».[203] Estas *puellae gaditanae* podrían ser descendientes de las antiguas sacerdotisas fenicias dedicadas al culto de la diosa Astarté, relacionado con la práctica de la prostitución sagrada.[204] Siglos más tarde formaban parte de compañías dirigidas por *magistres* y viajaban de un lado a otro del Imperio para actuar ante los patricios más ricos, vendiendo un espectáculo estereotipado, desacralizado por completo.[205] Se trata de un ejemplo de carácter coral, distinto al de las singulares esclavas cantoras musulmanas. Refleja la existencia de un sustrato musical ibero previo a la romanización, tal vez exento de refinamiento, pero con un perfil reconocible que volveremos a encontrar, mil quinientos años más tarde, en las danzas españolas nacidas bajo el influjo de la negritud. ¿Pervivieron las prácticas danzantes de estas muchachas gaditanas hasta entrar en resonancia con el canto de las esclavas importadas de Persia o de Arabia?

En paralelo con el sustrato pagano se desarrolló la música llamada hispánica en torno a la liturgia cristiana, que se fue desligando lentamente de las primitivas comunidades judías y tomó de ellas el canto y el recitado de los salmos.[206] Los judíos cantaban en sus celebraciones religiosas poemas con estructura estrófica y rima –los *piyyutim*– que influyeron en el rito paleocristiano y cuya tradición se ha preservado hasta hoy en algunas sinagogas. La música litúrgica es la única que ha dejado rastro documental: representa la tradición culta dominante en Europa, siempre en conflicto con las tradiciones populares paganas. Se la conoce también como música mozárabe –o visigodomozárabe–, con el nombre de las comunidades que mantuvieron la práctica del viejo rito cristiano en territorio musulmán. Los visigodos conservaron sus cantares de gesta de origen germano, pero adoptaron la lengua latina y las costumbres romanas, haciendo de Toledo su capital política y cultural. A ella llegaban las maneras orientales de la corte de Bizancio, con la que los visigodos compartieron la fe de los arrianos hasta la conversión de Recaredo al catolicismo en el año 586. El rey converso mandó quemar los libros arrianos y con ellos se perdió una parte del rastro musical de Oriente llegado por vía europea. Ante la invasión de los árabes, parte del legado toledano se refugió en los reinos de Asturias y de León.[207] En los repertorios de canto visigótico no se ha conservado la música, o su notación resulta indescifrable, pero consta que el rescoldo musical pagano se integró hasta cierto punto en la tradición litúrgica. Ya en el siglo IV, san Ambrosio, obispo de Milán, introdujo en la comunidad cristiana la costumbre de utilizar cantos populares con textos de

contenido religioso para favorecer la participación de los fieles. Esa costumbre se extendió también por Francia y por España.[208] Junto a los cantos religiosos populares se colaban en iglesias y procesiones otros de carácter netamente profano. A finales del siglo VI, en el concilio tercero de Toledo se condenan los «bailes y canciones torpes» practicados por el pueblo en las celebraciones de las fiestas de los santos.[209] Las sucesivas condenas conciliares de los hábitos musicales paganos contribuyeron a borrar su huella documental. El legado litúrgico visigodomozárabe se preservó en cambio bajo dominación musulmana y llegó a fijarse por escrito.[210] La reprobación eclesiástica va a ser una cantilena repetida durante siglos en España: se seguirá haciendo oír para condenar la presencia de músicos judíos y musulmanes en las celebraciones cristianas, la participación de los clérigos en festejos profanos, sus relaciones ilegítimas con juglaresas, las zambras moriscas de Granada, los bailes de negros en la Sevilla del Siglo de Oro.

Esa constante nos pone sobre aviso acerca de la persistencia de la multiplicidad en nuestro sustrato cultural, que no puede ser entendida como mera oposición entre dos formas de civilización, una desarrollada en el norte y otra en el sur, o entre dos creencias enfrentadas, sino que exige reconocer una diversidad mayor. La duplicidad se reproduce en toda la Península entre pueblos y lenguas de distinta procedencia, entre hábitos populares paganos y los tres ritos monoteístas –judío, cristiano, musulmán– que convivieron con mejor o peor talante, con un nivel de tolerancia variable a lo largo de los siglos. Las situaciones de inestabilidad y la necesidad de intercambio actúan en el corazón mismo de las diversas comunidades, condicionan desde la semilla el proceso de unificación nacional. Dentro de áreas culturales relativamente homogéneas, incluso cuando están sujetas a legislación rigurosa, se percibe la tentación de lo opuesto, los préstamos en zonas de contacto que no se limitan a las fronteras exteriores, sino que se adentran en los núcleos de mayor actividad social: cortes, casas nobles, iglesias, plazas y mercados. La unidad nacional no reducirá los efectos de esa multiplicidad cultural sino a costa de esfuerzos enormes, cruentos, y pese a todo nunca por completo. Eso nos lleva a pensar que la diversidad en Iberia es sustantiva, tanto o más que los intentos de homogeneización cultural y étnica. Quizá ambas tendencias no puedan desligarse definitivamente una de otra, porque operan en niveles que no coinciden por completo, unos de naturaleza cultural, otros de orden políticoreligioso. Para llegar a un conocimiento cabal de nuestra historia hace falta un pensamiento comprehensivo, un capital de energía espiritual mayor del que hasta hoy hemos sido capaces de poner en juego. Hasta cierto punto se entiende la fatiga innata del pensamiento español, su

tendencia a refugiarse en visiones particulares vividas con pasión de totalidad, dada la inabarcable complejidad de su medio natural, porque en el contraste forzoso se intensifica a veces como espejismo absoluto el color de las verdades parciales.

En la música litúrgica hispana se percibe también cómo prolifera la trama de lo complejo. El *Antifonario de León* conserva las tradiciones de los monjes mozárabes que emigraron desde territorio andalusí entre los siglos IX y XI y sus formas adornadas contrastan con la tradición riojana, más austera, centrada en torno al monasterio de San Millán de la Cogolla.211 Cuando el rito gregoriano se impone en el siglo XI para tratar de unificar la dispersión de formas del culto, algunas comunidades cristianas, como la de los mozárabes de Toledo, obtienen privilegios para seguir practicando el viejo rito.212 Es de suponer que se produjo una interrelación entre formas musicales sometidas a control severo y otras que comprometían el oído con aires foráneos, aunque depurados de las pulsiones paganas y de los rasgos exógenos más evidentes. Ciertas células melódicas viajeras, llamadas «centones», se desplazaban entre diversas piezas dentro de un mismo repertorio litúrgico.213 Resulta sugestivo imaginar el proceso por el que un canto popular, cualquiera que fuese su origen, acabó formando parte de la liturgia. ¿Cómo se decantó una de esas células melódicas viajeras, cómo adquirió un valor distinto del que tuvo en otro medio, fuera cristiano o pagano, judaico o musulmán? Desde un punto de vista estrictamente musical, el mismo interés tiene para nosotros un patrón rítmico de los burdeles de Persia, cuando alcanza a modificar el verso de un poeta cortesano arábigo o andalusí, que la melodía popular retocada por monjes cristianos para asegurarse la emoción de los fieles. Son estructuras cuya vitalidad se renueva al enfrentarse a necesidades pragmáticas distintas. Sirven en consecuencia para pensar los modos de interrelación de lo diverso. Quizá solo adquieran una virtud depurada cuando han viajado lo suficiente, cuando su origen ya no es reconocible.

Opuesto en todo a los planteamientos de Julián Ribera, el padre Higinio Anglés hizo su interpretación de la música de las *Cantigas de Santa María* desde el estricto punto de vista de la tradición cristiana europea. Su tesis de partida es que el canto visigótico que preserva y transmite la liturgia cristiana primitiva estaba totalmente constituido antes de la invasión musulmana, que «el alma» del sustrato popular hispano ya se había condensado en él, despojada de toda servidumbre a la sensualidad pagana. Su objetivo es demostrar que el rechazo que provoca la idea de un posible influjo musulmán en el libro de cantos marianos por excelencia tiene una sólida base documental. Su argumentación se basa en el hecho indiscutible de que solo la música litúrgica controlada por los clérigos que escribían en latín está

documentada. La partitura escrita detenta el poder de la recta interpretación, al menos hasta donde resulta posible interpretar la notación musical medieval, en tanto que Ribera se ve obligado a hacer uso frecuente de la intuición –si no de la fantasía– ante la falta de música árabe escrita. Otra vez contemplamos cómo se enciende la polémica española, en la que la pretensión de rigor se mezcla con los insultos. Al final, Anglés se verá conducido a hacer unas cuantas matizaciones que devuelven el problema a su lugar natural: la incertidumbre, la sospecha de que un espíritu foráneo entra en el hogar natal, de que la sonoridad de los infieles contribuye a entonar la alabanza a la Madre del Señor. Pero para comprender nuestro sustrato musical no basta con reivindicar las culturas expulsadas o reprimidas. Es preciso reconocer al mismo tiempo el devenir de la cultura dominante, cómo la complejidad germina en su propio seno. No hay por qué renunciar a la belleza, más o menos ingenua o pervertida por influjo externo, del canto litúrgico mozárabe y gregoriano, podemos percibir o imaginar el modo en que el rito cristiano reelabora los materiales del sustrato popular ibero, simplifica formas profusas de Oriente y preserva cierto «dramatismo», un melisma liberado de la escritura, una rítmica algo más subdividida que la de los viejos modos derivados de la prosodia latina.

Anglés resume las vías por las que la rica herencia de la música litúrgica europea penetra en España: los cantos que peregrinan por el camino de Santiago hasta Galicia; el vínculo de la catedral de Toledo con Notre Dame de París; los intercambios entre los monasterios del sur de Francia, como el de San Marcial de Limoges, y los catalanes, como el de Ripoll; la importancia del monasterio burgalés de Las Huelgas, escuela musical fundada por Alfonso VIII de Castilla y su esposa doña Leonor (hija de Enrique II de Inglaterra y hermana de Ricardo Corazón de León). Famosas fueron sus bodas, celebradas en Tarazona en 1170, por su gran aparato musical. La corte castellana se puso entonces a la altura de la música aristocrática europea, del refinamiento polifónico. El reinado de Alfonso VIII, «protector de trovadores y juglares», coincide también con el apogeo de la música provenzal en Castilla. Sus hijas Berenguela y Blanca fueron madres a su vez de los reyes santos de España y de Francia, Fernando III y Luis IX, respectivamente, cuyas cortes fueron muy activas en producción musical, tanto sagrada como profana. Mientras san Luis favorecía en su capilla el desarrollo de la polifonía y protegía la refinada monodia trovadoresca, san Fernando, de quien se dice que poseía un temperamento más artístico que el de su primo, se mantenía apegado a la lírica popular de los trovadores gallego-portugueses entre los que se había criado.214 Sería vano perder de vista la participación de las cortes, de las casas señoriales y de los centros religiosos hispanos del

Medioevo en el circuito culto europeo, en el momento mismo en que las monarquías cuentan con el máximo asentimiento del poder espiritual de la Iglesia. Pero resulta indispensable contrastar esa corriente aristocrática, severamente controlada por el alto clero, con la evolución de las músicas populares, en las que el sustrato hispano se enriquece con la lírica difundida por los juglares, con los instrumentos de los árabes y los bereberes. Ambas corrientes tuvieron que confluir de un modo u otro en las *Cantigas de Santa María* y en los cancioneros posteriores.

Anglés acaba por reconocer esa confluencia, si bien restringe cuanto puede la intervención de elementos ajenos a la cristiandad y se esfuerza por desligar el «tipismo» del sustrato hispano de influencias extranjeras. La presencia de numerosos y notables trovadores provenzales en la corte alfonsina, especialmente de Giraut de Riquier, que permaneció en ella diez años y debió de asistir de cerca al proceso de creación de las *Cantigas*, no basta para hacer suponer al musicólogo catalán más que una posible aportación de «argumentos nuevos» o un «recordar tonadas» ya existentes para adaptarlas al cancionero regio. Pero las *Cantigas* «ofrecen más analogía con las melodías de la canción popular tradicional de los diversos países hispanos que con las tonadas provenzales».215 Anglés imagina el folclore hispano como sustrato de simplicidad y pureza inalterables, fruto de la piedad popular, preservado gracias al celo religioso. Resulta más plausible imaginar que la influencia culta de los trovadores, de las capillas cortesanas, catedralicias o monacales, como de las propias *Cantigas*, fuera vulgarizada por juglares profanos y por clérigos que escogían los giros melódicos o los ritmos que mejor se adaptaban a sus necesidades, a las diversas tradiciones locales. En el «alma popular» se estaba produciendo probablemente, entre los siglos XII y XIII, un proceso de ebullición creciente, según avanzaba la Reconquista. La actividad poética y musical de las cortes cristianas debía de proyectar sobre ciudades y pueblos una especie de magnetismo nuevo, igual que hicieron antes las cortes de las taifas musulmanas en sentido inverso. El encanto sencillo de la música popular hispana no es producto de la pureza originaria que cae como rayo de luz sobre el suelo, sino de la desolación reiterada, del trato forzoso con extranjeros. La depuración melódica o la síntesis de ritmos provienen de la inseguridad, de la divergencia imposible de conciliar por otros medios. El cancionero del Rey Sabio es el primer intento de convertir la extrañeza natal en mosaico integrado. No exalta el abolengo de un sustrato idealizado, sino un proyecto en curso que no acabó de consumarse.

En las líricas peninsulares se observa una tendencia a la llaneza, a lo prosaico y al verso descosido, un predominio de lo popular que en manos de filólogos y musicólogos tiende a convertirse en seña de

identidad nacional. Pero conviene ser cauto con esos hechos, para que las emociones hondas no se conviertan en lastre insufrible. Menéndez Pidal, defensor del tradicionalismo frente al culto a la autoría individual y de la sencillez que distingue a la poesía popular hispana de otras literaturas europeas, cuenta cómo Giraut de Bornelh, en tiempos de su estancia en las cortes de Alfonso VIII de Castilla y de Alfonso II de Aragón, cambió su estilo inicialmente apegado al *trovar clus*, oscuro y elaborado, de moda en los castillos del Mediodía francés, para acercarse a un lenguaje que pudiera entender todo el mundo, que pudiera pasar incluso a Provenza con el favor de los catalanes, quienes apreciaban la sencillez en las canciones.216 Más adelante Menéndez Pidal subraya un hecho significativo: pese a la gran difusión del arte trovadoresco en el norte de la Península, su influencia fue muy reducida, dado el escaso número de los cultos en una u otra corte.217 El hecho no admite ser aireado como estandarte. Otro interés ofrece la idea de Ribera de que la sencillez formal no tiene por qué ser síntoma de incultura, sino que puede serlo de ese grado superior de depuración que él detecta en las melodías de las *Cantigas* y que Ibn Jaldún atribuía a las moaxajas andalusíes. Todo indica que la depuración o la decantación de las melodías populares españolas se produjo en más de un sentido.

Ribera parece exagerar cuando resume de forma terminante que la música de las *Cantigas*, como la de los trovadores, es de ascendencia mora.218 Anglés y Menéndez Pidal proporcionan los fundamentos para considerar las aportaciones provenientes del contexto cultural europeo. Pero las evidencias mayores, escritas, no agotan el calado del problema. Hay presencias inquietantes, silencios significativos, desfases entre documentos, que reclaman una visión capaz de integrar diferencias sin reducirlas. En las *Cantigas* hay muchos elementos que revelan la cercanía con la música de los árabes. La mayor parte del cancionero tiene estructura zejelesca.219 Algunas de sus melodías pudieran provenir de Oriente Medio por diversas vías y, desde el punto de vista del ritmo, las *Cantigas* despliegan una riqueza «no vista en ningún otro repertorio europeo».220 Es conocida la presencia de músicos judíos y musulmanes, además de los provenzales, en la corte castellana.221 Una miniatura del códice escurialense hace visible el dúo de un laudista musulmán con otro cristiano.222 Todo ello induce a pensar que al menos una parte de la teoría de Ribera es plausible. Anglés opta por resaltar la intervención personal del Rey Sabio en la composición del texto y de la música de las *Cantigas* y limita la posible intervención de otros trovadores o juglares a la ejecución de las piezas. Pero en última instancia deja más amplio espacio del que quisiera para la teoría que combate, tras someterla a todas las restricciones posibles: «No tengo inconveniente, sin embargo, en admitir que algunas tonadas

adaptadas a nuevos textos de las cantigas pudieran pertenecer al repertorio popular del dominio común hispano y europeo de los juglares moros, judíos o cristianos.»[223] El reverendo musicólogo se acoge a la teoría tradicionalista de Menéndez Pidal, a quien ensalza repetidamente. Su maestro no tuvo reparo en comentar la famosa imagen del dúo interétnico en estos términos: «Habrá, empero, quien tenga por increíble que esa miniatura haya de referirse concretamente a los loores de la Virgen, en los que parece no podía tomar parte un músico moro; yo pensé así y seguiría pensando lo mismo si, gracias a reposadas conversaciones de paseo con J. Ribera, no me hubiera penetrado al fin de la íntima convicción de este acerca de la gran influencia del arte musulmán sobre el cristiano, y si no hallara en apoyo los cánones del Concilio de Valladolid, en 1322, donde los obispos castellanos allí reunidos condenan severamente la costumbre que entonces tenían los fieles de llevar a las vigilias nocturnas, celebradas en las iglesias, juglares sarracenos o judíos para cantar y tañer instrumentos.»[224] ¿Qué son producían estos juglares que no pudieran cantar o tañer sus colegas cristianos? Sigue Menéndez Pidal aportando los datos conocidos sobre la nómina de juglares con sueldo mensual en la corte de Sancho IV de Castilla, hijo y sucesor de Alfonso X: trece moros (dos de ellos mujeres), doce cristianos y uno judío, más otros dos moros a quienes se paga en paño, según la más vieja tradición. Los números son bastante explícitos y no hay razón para pensar que fueran muy distintos en el reinado anterior.[225]

Claro está que los documentos pueden dar lugar a interpretaciones distorsionadas por la óptica con que se consideran. El propio Ribera interpreta el trabajo de los miniaturistas de Alfonso X, que ilustraron las *Cantigas* o el *Libro de los juegos*, aplicándoles el mismo calificativo que el padre Anglés le dedica a él en algún pasaje: «Para caracterizar a los moros empleaban un procedimiento algo infantil: el de pintarlos negros, cual si fuesen de Guinea; si alguna vez los pintaban blancos, para que no hubiese duda de que eran moros les ponían unas barbas redondas en las mejillas y en la cabeza un turbante. Otras veces los pintaban negros y con turbante para mayor identificación.»[226] ¿No sería más sencillo admitir que había en la corte castellana algunos negros vestidos de moros, o moros de tinte más bien oscuro? El límite de aceptación étnica del arabista valenciano se situaba en este punto. En ningún momento se le pudo ocurrir que los miniaturistas del Rey Sabio podían estar reflejando la variedad étnica de las capillas musicales de Toledo o de Sevilla.[227]

Si con objeto de pisar terreno más firme echamos un vistazo a la cantiga cuyo ritmo designa Ribera como majurí –provocando no solo el rechazo del padre Anglés, sino también la desconfianza del cubano Natalio Galán, porque en ella se insinúa de manera sospechosa el

patrón de habanera–, cualquier anhelo de rigor absoluto se verá frustrado, pero en forma tal que da mucho que pensar.[228] Los códices proporcionan, para empezar, notaciones distintas. La que interesa más a Ribera parece a Anglés imperfecta.[229] Ambos autores coinciden en la mayor parte de la línea melódica.[230] Pero, como era de esperar, se oponen radicalmente en la interpretación del ritmo: Ribera, en compás de 2/4, persigue el rastro de la tradición árabe-persa. Anglés mide en ritmo de 3/4, ateniéndose a la teoría de los modos rítmicos derivados de la prosodia latina que considera los ritmos ternarios como «perfectos» y los binarios como «imperfectos».[231] Estamos ante un careo de civilizaciones que se disputan el territorio mínimo del compás, tratando de hacerlo suyo; pero no es fácil apoderarse de algo tan movedizo. En este sencillo enfrentamiento entre cuentas de dos y de tres tiempos, hay intereses en juego que se sienten obligados a arrastrar consigo una pesada carga simbólica: el contraste entre el dualismo maniqueo iranio y el trinitarismo cristiano, heredado de los pensadores clásicos griegos. Toda interpretación simbólica debiera contar, sin embargo, con una teoría general del ritmo fundada en observaciones más básicas, como las que recientemente desarrollan las etnomatemáticas cuando estudian ejemplos musicales. En capítulos posteriores tendremos ocasión de jugar con dichas cuentas. Contentémonos ahora con admitir que la alternativa entre ritmo binario y ritmo ternario, en el marco de una pequeña cantiga del siglo XIII, resulta quizá irresoluble, porque los documentos no se pueden interpretar sin temor a deslizarse en el error. Aunque se pudiera reproducir el modo exacto en que se interpretó la cantiga en un momento u otro, en uno u otro lugar, siempre quedaría abierta la posibilidad de una variante. ¿Y si la opción no fuera excluyente –perfecta o imperfecta, verdadera o falsa– sino precisamente un deslizamiento posible, no de la verdad al error, sino entre dos cuentas que pueden combinarse?

La notación rítmica antigua se mantuvo apegada a los pies métricos del verso hasta la Baja Edad Media.[232] Tanto Ribera como Anglés reconocen el carácter silábico de los signos de notación de los códices medievales, que representan notas aisladas o grupos de notas –llamados «ligaduras» y «coyunturas»– que corresponden a una sílaba cada uno. Ambos códices son claros en este aspecto.[233] Si nos atenemos a los versos de nuestra cantiga, en su prosodia predomina una alternancia casi regular de pies métricos que sugieren un ritmo ternario, pero interpretable más bien como un patrón de 6/4 o 6/8 (dependiendo del *tempo)*, que podría acoger también acentos binarios. Claro está que al esquema acentual de los versos no tiene por qué superponerse el patrón rítmico de manera rígida, porque una sílaba puede alargarse o acortarse, ser cantada con más de una nota, y puede

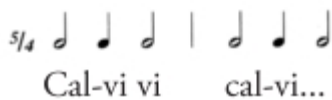
haber un ritmo acentual en el verso y otro musical en la melodía. Conviene considerar el metro del verso y el ritmo musical como dos voces o instrumentos que tocan juntos: aunque hagan sonar patrones distintos, tienen que guardar alguna proporción. Para deducir el ritmo musical de esa presumible correspondencia con la métrica hay que ensayar un compás que permita la mayor coherencia posible entre ambos, sin forzar los acentos de las palabras, respetando las frases y las cesuras internas del verso.[234]

La transcripción que hace Ribera en compás binario de 2/4 busca aligerar la melodía, acercarla al patrón del majurí, pero deja largos silencios entre versos y hemistiquios que interrumpen toda fluidez. Hace caer las ligaduras de dos notas (que representan una misma sílaba) entre dos compases, de forma que la frase no se asienta bien sobre el ritmo. Por otra parte, las figuras tendrían, según su interpretación, valores demasiado arbitrarios a lo largo de la cantiga. La notación medieval admite una interpretación contextual de los valores de las figuras, es decir, su ajuste a las necesidades del compás o del modo rítmico. Un mismo signo representa a veces valores de duración distintos, dependiendo de su posición. Pero cabe suponer cierta regularidad en la aplicación de esos criterios dentro de una misma cantiga, porque si no la distinción entre los diversos signos dejaría de tener sentido. En resumidas cuentas, no se entiende de dónde saca Ribera el patrón de majurí o de habanera en 2/4 para interpretar esta cantiga. Si aceptamos en cambio las sugerencias que proporciona la métrica de los versos y optamos por transcribir la melodía en compás de seis tiempos, las frases se asientan mejor, se respeta la prosodia, las figuras adquieren valores más regulares y las excepciones que exigen interpretación según el contexto responden a criterios más estables.

Anglés, como hemos dicho, mide la cantiga en ritmo de 3/4, que a la hora de cantar resulta rígido, poco coherente con la prosodia, porque enlaza las frases sin respirar en las cesuras ni al final del verso, de manera poco musical. También el códice escurialense parece formar dos grupos de tres notas por cada hemistiquio, en correspondencia con el metro acentual. La interpretación en ritmo de seis tiempos permite respetar las cesuras y respirar al final de cada frase, produciendo una impresión general de mayor musicalidad. Estaríamos ante una especie de aire de villancico a la vez piadoso y danzable, compatible con un fraseo de laúd o de instrumento de viento, con la rítmica popular de tradición árabepersa. Otras cantigas responden al mismo ritmo, según las interpretaciones actuales.[235] Es un compás que será reconocido más tarde como propio de la tradición popular hispana. El vaivén que reitera nuestra melodía no es el patrón binario del majurí que Ribera identifica con la habanera, pero se puede cantar sobre otra de sus

formas: la que alFârâbî llamaba «majurí ligero». Ribera podría haber acertado a bulto con el linaje rítmico, pese a que su interpretación resulte forzada. Debemos dejar claro que se trata de una posibilidad entre otras, más coherente en apariencia, pero no exclusiva.

La interpretación de la cantiga en ritmo binario también es posible, si nos olvidamos de la notación de los códices. El patrón que Ribera aplica aquí injustificadamente asoma en otras cantigas, como la muy conocida que lleva el número 100 y empieza: «Santa Maria, strela do dia.» Su metro acentual recuerda por otra parte al de la famosa frasecilla: «Calvi vi calvi / Calvi aravi» que Francisco Salinas ponía como ejemplo de *«cantus et saltatio»* frecuente entre moros peninsulares, y que se interpretaría después como *contrafactum* con letra cristiana («Rey Don Alonso / Rey mi Señor»). Que ese patrón hizo fortuna en la música popular de la Península lo demuestra cualquier pasodoble. La frase moruna admite también ser cantada en compás de subdivisión ternaria.[236] Pero lo cierto es que la notación y la explicación de Salinas describen un compás impar de cinco tiempos:



El majurí era para Avicena un ritmo de este tipo, que amalgama una cuenta de tres tiempos y otra de dos. Está presente en los folclores peninsulares –particularmente en el zorcico vasco– y en la música magrebí hasta nuestros días.[237] Nos movemos, una vez más, en un terreno en el que la movilidad y cierto grado de indeterminación parecen sustanciales. Seguramente ha habido canciones populares en España que en un momento u otro han sido adaptadas a compases diversos. El sustrato musical hispano muestra quizá su verdad más honda en la alternancia, en la amalgama o en la superposición de cuentas binarias y ternarias. Tal vez sea el único terreno en el que nuestra diversidad no acarrea grave conflicto. Si los números del ritmo tuvieran algún valor simbólico, habría que determinar qué significan sus relaciones de superposición o de amalgama. Pero los símbolos solo funcionan en el plano del lenguaje, no en el del ritmo. Ellos mismos están sometidos a deriva, hay un límite a partir del cual su intención se oscurece o se complica.

Fijémonos, sin ir más lejos, en la letra de nuestra cantiga: narra lo que aconteció en Bretaña a una pobre mujer embarazada que, yendo de romería a la ermita de San Miguel, situada en un lugar costero accesible tan solo con marea baja, se ve sorprendida por la

pleamar.238 A punto de ser engullida por las olas, el alumbramiento se precipita. Invocada por la parturienta, la Virgen María interviene milagrosamente, sostiene a la mujer sobre las inquietas aguas, salva la vida de la madre y del niño. Extraño lugar natal, ese territorio reducido, anegado, casi borrado por la mar sin memoria, que solo un milagro consiente en hacer fecundo en vez de mortal. En pago por la devoción de la romera, la Virgen asegura el parto, protege el fruto del trato carnal. Uno imagina la sonrisa, medio piadosa y medio pícara, del monarca poeta que recoge una famosa leyenda para preservar a lo divino un canto a la fertilidad y construye la narración del milagro con ayuda de una melodía y un ritmo comparables al vaivén del oleaje. El milagro mariano lava con agua salada las culpas de otras cantigas más sensuales.239 Es la metáfora de un advenimiento que todavía está en suspenso: el canto que ha de nacer del sinecismo. El Rey Sabio lo preserva recurriendo a un milagro de la más excelsa de las Señoras, que es capaz de acoger en la misma cantiga una leyenda cristiana y la música de los infieles. Pero ese hijo de las olas está destinado a un futuro incierto, porque la fe exaltada desdeñará más tarde su mejor virtud: la de haber nacido para moverse entre dos aguas.

El rey Alfonso sabía que la canción es un modelo de integración de diferencias extremas, especialmente si el ritmo es hijo de la danza popular y la melodía proviene de un arte sometido a las exigencias de la palabra sacra. Producto híbrido de la sensualidad y del espíritu, apela a una facultad irreductible tanto a la lógica racional como a las emociones más vulgares. Requiere un pensamiento adecuado a la naturaleza de su objeto, que se puede permitir ser ajeno a todo compromiso unilateral sin perjudicar a nadie, porque no disputa la propiedad de la tierra ni el derecho al Paraíso. Tanto en la sociedad cristiana como en la musulmana, el canto se fortalece cuando se desliga del territorio y de los lazos de linaje. Comporta la posibilidad de replegarse sobre un medio fluido o etéreo, sin consistencia aparente, que no yace en sitio alguno, que rebasa la comunidad lingüística. La melodía, hecha de viento, se sostiene sobre el vaivén del ritmo, semejante al oleaje, entrambos encienden o atemperan la llama de la pasión. El canto devuelve la tierra que habitamos a su relación con los demás elementos naturales. La coherencia entre la melodía y el ritmo compensa su carencia de raíces. Con ellos construye una especie de habitáculo singular, acaso el más propio del ser humano, lugar común para cambiar por confianza la desazón de lo inestable, para poblar un espacio sin que tengamos que irrumpir en él como dueños exclusivos, sin que la presencia del otro nos amenace.

La palabra italiana *stanza*, de donde proviene la española «estancia», aplicada a la forma estrófica de una canción, expresa la naturaleza habitable del verso cantado. Se trata de un habitáculo móvil, más

ligero aún que la tienda de los nómadas. En árabe el verso se llama *al-bayt*, que significa también «casa» o «receptáculo». Estamos ante un posible universal del pensamiento que relaciona en varias lenguas la habitación humana con la poesía y el canto. Una morada que se despega del suelo y se fortalece en el viaje. Cada vez que en la historia de la música o de la poesía detectamos, en uno u otro pueblo, una fase de florecimiento, podemos presumir que intervienen préstamos tomados de otras etnias. Ante un patrón rítmico, una melodía o un verso que poseen un dinamismo contagioso, no es suficiente con el deseo ingenuo de adueñarse de su magnetismo, porque más allá de nuestra participación en su génesis o en su transformación podemos suponer una actividad comparable acaecida al otro extremo de su ámbito de acción, donde seguramente se ha puesto a prueba en fronteras distantes. No hay posibilidad de determinar el origen de una estructura musical o poética, porque detrás de toda huella de origen se revela un proceso de traslación. Su naturaleza es ajena al concepto mismo de origen.

En terminología musical, llamamos «tierra» del compás al primero de sus tiempos, que se mide con un movimiento de la mano o del pie hacia el suelo. Los griegos antiguos ya escandían el verso con dos movimientos: uno «alzado» *(ársis)* y otro «posado» *(thésis)*. Este vaivén resulta de la relación primaria y directa del cuerpo del que canta, toca o baila con la fuerza de gravedad. La música y la danza convierten la gravedad, la inercia del cuerpo, en puro juego. Por medio de ellas, los hijos de la tierra nos libramos a medias de la fatalidad de nuestro destino. La pesquisa en pos del sustrato musical hispano nos ha llevado a recorrer un trayecto imaginario desde los grandes espacios hasta el pequeño ámbito que abarcan nuestros miembros, hasta un punto preciso del compás. A través del Mar Interior, surcado por el vaivén inestable de las antiguas naves que pusieron rumbo a las Columnas de Hércules, hacia el extremo donde el sol al ponerse parece más grande y se dice que crepita como una bola incandescente en contacto con las aguas. De las playas y acantilados de la vieja Iberia, siguiendo los esteros o la cuenca de los ríos, hasta parajes solitarios donde la tierra nos ciega con destellos de metal. Dando la espalda al griterío de la lucha por el territorio entre tribus y huestes de diversas lenguas, nos hemos replegado hacia el reducto amable de una cantiga, para jugar con su ritmo, para buscar en ella un punto de apoyo. No hay mejor refugio para nosotros, otro lugar donde echar el ancla. La tierra inmensa quemada por el sol, sumida en negra noche, no nos acoge sino cuando tornamos a ella después de alzarnos para cantar o bailar, ebrios de vino. En cierto modo es ella la que canta por nuestra boca y danza con nuestros pies. Ahora podemos comprender mejor el alcance de los versos de Rilke cuando decía: «Tierra, ¿no es eso lo que

quieres: *invisible* / resurgir en nosotros?»[240]

La voluntad de la tierra se hace palpable a través de la música, de manera obvia cuando los miembros del que canta, toca o danza buscan apoyo o reposo. Pero nos apoyamos para alzarnos de nuevo a la posibilidad de sostener el canto, de prolongar un poco más allá su movimiento. Las marcas de los pies sobre el suelo o de las manos sobre el instrumento sirven para que la melodía se desplace sin alejarse mucho, unas frecuencias despegan del cuerpo y del suelo con lentitud, otras corren a buscar resonancia en el entorno para tornar enriquecidas y darnos ánimo. Las relaciones del canto con la tierra, de la melodía con el ritmo, entre dos patrones rítmicos, consisten en desplazamientos superpuestos que dan lugar a coincidencias más o menos afortunadas. En la cantiga de la mujer que alumbró sobre las olas se están produciendo desplazamientos a todos los niveles, de orden simbólico y de orden rítmico, en el punto mismo que hemos señalado como tierra del compás. Uno de los patrones habituales de las palmas por bulerías, que podría servirle de acompañamiento, se escribe de este modo:

Es un ritmo formado por dos notas cortas y una larga, responde a la definición clásica del majurí ligero, se escucha hasta hoy mismo en las calles de Teherán.[241] Empieza por un silencio que, al repetirse el patrón, parece prolongar el valor de la última nota. Hay un desplazamiento entre la marca propia del compás (la cuenta un-dos-tres, un-dos-tres) y el patrón que dinamiza el canto con silencios –en vez de someterlo a la marca más obvia– y nos obliga a interiorizar la cuenta rítmica, a llevarla como marca implícita. La libertad de la música con respecto a la palabra rectora se alcanza por medio de esa interiorización del ritmo que juega con los silencios. Es algo muy sencillo y evidente para quienes han nacido en una cultura rítmica fértil, pero más de media España carecía de esa información antes de que llegaran por la radio los primeros rocanroles, pese a que nuestros antepasados habían convivido con ella durante siglos.

Caigo ahora en la cuenta de que aquella canción de cuna experimental inventada por mi tía abuela en los años cincuenta del pasado siglo, hecha de sacudidas vertiginosas (según me la transmitieron, tenía aire de polca, pero con cierta impaciencia añadida), respondía a un compás perdido que necesitábamos redescubrir con urgencia. Para dejar de lloriquear, tal vez, para dormir tranquilos, para descansar en el cambio. Mi generación ha estado

marcada por la necesidad de aprender una nueva gestualidad en el baile. Otra canción que, veinte años después, oí cantar al sevillano Silvio en una discoteca de Madrid empezaba con estas palabras: «Baila cadera / por un puñado de agua.» Eran los tiempos del *spaguetti western*, Silvio cambiaba agua fresca por compás, no dólares por muerte, como los italianos y los americanos de película. Metáfora autóctona, de raigambre turdetana: se baila a cambio de nada, nada más por fluir. La seguridad del ritmo no se paga con nada. En las canciones marineras de muy diversos países es habitual la combinación de un vaivén binario con otro ternario, como si la mar nos enseñase que el «tanguear» de una embarcación en sentido longitudinal se complementa con el balanceo lateral de estribor a babor, que subdivide el tiempo de otro modo. El músico o el bailador polirrítmicos hacen con sus miembros algo semejante. Yo en su día comprendí lo mismo del cantante sevillano que de mi tía abuela: nada. Ahora es otra cosa. He aprendido a nadar entre dos aguas y me alejo de la sequedad de la costa tanto como me lo permiten mis fuerzas. Vuelvo antes de cometer una imprudencia, pero ya el sol declina, los turistas se han ido. Lo de bailar lo llevo a medias todavía, solo bailo cuando no me queda más remedio, digamos en bodas y bautizos. Me resulta más sugerente bailar con el pensamiento, mientras contemplo a las muchachas y muchachos negros o mulatos. He aprendido las cuatro reglas básicas de mi oficio. Alguna de ellas se me olvida a veces, pero me quedo con esta que vale por todas, la regla de vida con la que el trovador catalán Giraut de Cabrera instruía a su juglar: *«Jes gran saber / non potz aver / si fors non eis de ta rejón.»*[242]

13. LA FIEBRE OSCURA

Los esclavos africanos dejaron su impronta musical en España antes de cruzar el Atlántico hacia el Nuevo Mundo. Es un hecho puesto en evidencia por los estudios del etnógrafo cubano Fernando Ortiz, quien tuvo especial cuidado en dejar bien sentados los antecedentes de su cultura mestiza: «en la Península Ibérica hubo millares de "morenos" y "pardos" mucho antes que en América y allí resonaba ya la música africana cuando Colón no había nacido. El mismo don Cristóbal tuvo que oír la música africana en Lisboa y Sevilla, y en la misma Guinea, antes de lanzarse a mar traviesa hacia el Poniente ignoto. Y luego, de España se trajeron negros a Cuba y con ellos venía en sus tambores y vihuelas una música ya amulatada en Andalucía. Esto aparte, las referencias a España en cuanto a la música negra son especialmente convenientes, no solo por exigencias del encadenamiento de los hechos históricos entre Cuba y su metrópoli, sino además, para que se pueda ver cómo ciertos fenómenos sociales sucedidos en Cuba y en otros países de América, tocantes a la música, de cierto modo ocurrieron también en la Península, cuando allí hubo abundancia de negros y posibilidad de que trascendieran sus expresiones étnicas».[243]

Consideremos la evolución de la presencia negra en España a partir de los datos que ya conocemos: con los árabes y los bereberes llegaron los primeros sudaneses durante el siglo IX para ornato y guarda de palacio del emir; en la Córdoba de la época de Ibn Quzmân, en el siglo XII, los esclavos de Gao formaban parte de la vida cotidiana en hogares, como el del poeta, no muy adinerados; la sociedad morisca de Granada despreciaba en el siglo XVI a los guineanos, su posesión y su número eran objeto de discusión con los gobernantes cristianos. La procedencia de los esclavos negros fue variando con el avance de las caravanas que cruzaban el Sahel. La trata atlántica empezó a desarrollarse en el siglo XV, cuando los navegantes portugueses se internaron en el golfo de Guinea, siguiendo la ruta abierta muchos siglos atrás por los fenicios fundadores de Gadir.[244] Pero antes de sus incursiones, negros capturados en Guinea por aventureros españoles y algunos guanches procedentes de la conquista de las islas Canarias fueron vendidos como esclavos en Sevilla y en otras ciudades andaluzas. Durante siete siglos, la presencia de esclavos negros en la Península fue aumentando lentamente.[245] A mediados del siglo XV superaban en número a los esclavos musulmanes capturados en las guerras de reconquista. Los portugueses fundaron factorías en la costa

occidental de África para el comercio marítimo de esclavos, cuyo monopolio obtuvieron en 1479, al acabar la guerra de sucesión castellana. La demanda creciente de azúcar en Europa dio lugar a la explotación de grandes plantaciones en las islas Canarias, en las Azores y en Madeira, donde se emplearon los esclavos. La trata negrera dejaba de depender así de intermediarios judíos o musulmanes y se abría hacia el Atlántico. Con el descubrimiento y la colonización de las Indias Occidentales, la demanda de esclavos negros se incrementó, siendo requeridos desde entonces como mano de obra para la explotación de las nuevas riquezas agrícolas y mineras.

De las colonias portuguesas en la costa del golfo de Guinea procedía la mayor parte de los negros que llegaban a Lisboa y a Sevilla. Ambas ciudades se convirtieron en los principales centros del tráfico esclavista peninsular y europeo. A Sevilla llegaban directamente por barco o bien por tierra desde Portugal, a través de las fronteras extremeña y onubense.[246] El total de la población esclava en el occidente andaluz llegó a ser muy significativo: «llama la atención el importante número de esclavos que viven tanto en la ciudad como en el territorio de su arzobispado, que abarcaba, *grosso modo*, las actuales provincias de Sevilla, Cádiz y Huelva. En 1565, hay 6.327 esclavos en Sevilla y 44.670 en el arzobispado, datos que representan respectivamente el 7,4 y el 9,7 % del total de la población de ambos espacios».[247] La mayor parte de esos esclavos eran negros y habría que añadir a la cuenta, además, el número de libertos. En Sevilla confluían el mercado peninsular y el transatlántico. El primero absorbía la mayor parte del contingente de esclavos que llegaban a la ciudad, pero desde ella, además, los capitalistas portugueses, bien relacionados con las altas esferas de su país y de Castilla, controlaban el tráfico de barcos que partían con mercancía humana desde las factorías del golfo de Guinea hacia el Nuevo Mundo.[248]

En el siglo pasado los estudiosos calificaban una sociedad de esclavista cuando la proporción de esclavos rondaba el tercio o el cuarto de la población, como ocurrió en Atenas en el periodo clásico, en la Roma imperial, en los estados sureños norteamericanos o en Cuba y en Brasil hacia mediados del XIX. La historiografía más reciente tiende a hacer extensiva esa consideración a las sociedades española y portuguesa del XVII, pues aunque en ellas el porcentaje de esclavos fuese inferior, su posesión era deseada como seña de señorío y su presencia se hacía notar en todos los ámbitos de la sociedad.[249] Este punto de vista relativiza el papel de los esclavos africanos en la génesis del capitalismo –que España y Portugal no supieron poner en marcha– y en cambio pone de relieve la construcción ideológica que igualó en un solo ser «negro» multitud de etnias y pigmentaciones, para justificar su sumisión al paradigma «blanco» y apartar de la vista los

procesos de mestizaje. Desde tiempos antiguos se intentó basar la justificación de la esclavitud en los conceptos de nación y de religión.250 A partir del reinado de los Reyes Católicos, en la Península Ibérica se impuso el estatuto de la pureza de sangre y con el desarrollo de la trata atlántica el color de piel se convirtió en rasgo diferenciador. Sería inexacto decir que España y Portugal inventaron el racismo, pero no deja de ser cierto que, cuando el Estado absoluto y confesional de los Austrias inoculó en sus súbditos la creencia en la superioridad étnica y religiosa del cristiano viejo, hasta el más miserable encontró en el color de piel un motivo para sustentar la ilusión de señorío.

Sobre la vida y las actividades de los esclavos negros en España se conocen datos que conviene destacar. Sus ocupaciones se desarrollaron en el ámbito doméstico y en oficios productivos a los que eran destinados por sus amos para obtener beneficios.251 Los propietarios eran generalmente nobles, eclesiásticos, hidalgos adinerados, cargos públicos e indianos de fortuna reciente, pero también gente de condición inferior llegó a poseer esclavos y a emplearlos como medio de subsistencia; e incluso se dieron casos de negros libertos que adquirieron esclavos de su misma raza, lo que indica el arraigo de las relaciones de servidumbre y su significación como seña de inserción social. El mestizaje paulatino y creciente con la población blanca se produjo principalmente en el marco del concubinato entre el amo y la esclava. Negros y mulatos se reunían en algunas plazas, como la sevillana de Santa María la Blanca, en tabernas y en burdeles donde jugaban, se embriagaban y provocaban reyertas frecuentes. Sus cantos y bailes acompañados de panderos y tamborines terminaban en tumultos que preocupaban a las autoridades y en ellos no eran raros los asesinatos. A esos lugares de reunión acudían también los rufianes blancos.252

Cuando Fernando Ortiz esbozó en sus papeles editados póstumamente la figura pintoresca del «negro curro» habanero, personaje retador y ostentoso, sintió la necesidad de señalar su parentesco directo con el hampa que proliferó durante los siglos XVI y XVII en España y en sus colonias. Abundan los testimonios que relacionan a la nobleza española con los ambientes de germanías, a los que recurría sin reparo para obtener fines ambiciosos e ilícitos.253 La soberbia aliada con la ignorancia y el desprecio hacia los oficios manuales crearon un prototipo de español que se hizo odioso para los observadores extranjeros. La fanfarronería y la «negra honrilla» se convirtieron en modelo de comportamiento que se generalizó en las clases bajas. El modelo provenía de una nobleza carente en general de otros principios que no fueran el orgullo de raza, la defensa exaltada de la fe, el deseo aventurero de fortuna y la crueldad vengativa

excitada por las motivaciones más banales.[254] El bandolerismo volvió a formar parte intrínseca de la sociedad española, como en los tiempos anteriores a la romanización. La decadencia de las costumbres, iniciada desde el momento mismo en que arrancó el proceso de unificación étnica y religiosa, hizo emerger atavismos que alcanzaron categoría de arquetipo, lustre de blasón más bien dudoso. Cierto grado de primitivismo perduró a lo largo de los siglos en todas las capas sociales, apenas disimulado bajo el barniz del señorío. Quizá el africano perdiera parte de su inocencia en contacto con una civilización descompuesta y presuntuosa; quizá un pálpito de crueldad guerrera, propio de sus costumbres ancestrales, no se apaciguase mucho revestido de harapos de pícaro vagabundo o de librea de lacayo lujoso, de palabreo efusivo en castellano mal aprendido.

Aquí nos interesa solamente constatar el medio social abigarrado en que, a cambio de aquel cuestionable ejemplo de hidalguía presta a dejarse corromper a las primeras de cambio, se propaga en sentido inverso, de abajo arriba de la sociedad, un gusto por la música sincopada y el baile insinuante. En la intersección entre esas dos corrientes se forman los campos semánticos de la jácara y del «rumbo», mezcla de bullicio y desafío, de ritmo y contoneo.[255] El tipo de señorito algo poeta y músico, torerillo y engreído, que hace ostentación de su figura, posteriormente llamado «flamenco», hereda su parte de soberbia áurea que se degrada primero en «guapeza» o «majeza» castellanas, en «guapería» afrocubana luego.[256] En aquel contexto polimorfo, en el que las malas costumbres y las danzas provocativas se saltaron tanto las prohibiciones eclesiásticas como las barreras sociales, el ritmo africano debió de reencontrarse con el rastro del majurí dejado por árabes y bereberes. Para completar ese mosaico de colores mal armonizados, aunque fértil en contagios rítmicos, los gitanos, llegados a la Península a comienzos del siglo xv, fueron haciendo suyos cantes y bailes, los acrisolaron allí donde consiguieron asentarse, contribuyeron al desarrollo del ritmo interétnico. Su meneo debió de compararse con el de los moriscos y con el de los negros, con las figuras de danza de los folclores iberos, e influir en las gesticulaciones ensayadas por la soldadesca y los estudiantes en los ambientes de mala vida de las principales ciudades, incluso en los aledaños de la corte. Los bailes de origen africano proliferaron en ese medio social híbrido que las expulsiones de judíos y moriscos no consiguieron uniformizar. La atracción de las riquezas del Nuevo Mundo y las nuevas migraciones impidieron que el discurso de los moralistas llegase a enderezar las costumbres. Todo ello ocurre siglos antes de que la revolución haitiana y la emergencia social de los negros en Cuba dieran lugar al reconocimiento internacional de su cultura musical originaria. En España no se produce ese

reconocimiento, sino que la rítmica de origen africano se mezcla y se diluye; su influjo prende como yesca, se expande por doquier, es reprimido; vuelve a prender con la ida y vuelta de los barcos, vuelve a extinguirse con los últimos estertores de la decadencia española en el XIX. Desde entonces y hasta hace solo unas décadas, se diría que los moros y los negros nunca hubieran habitado entre nosotros.

Al describir las líneas generales del primer proceso de expansión de los ritmos africanos en España, Fernando Ortiz aclara que no alcanzó a permitir el arraigo de la cultura de los tambores, que se producirá más tarde en algunas colonias americanas: «Este fenómeno social en Europa ha ocultado mucho la realidad de los influjos africanos en los citados siglos, y la invasión de los ritmos, que entonces penetran en la música blanca, ha quedado en gran parte sin explicar. La música de los bailes negros pasa primero a los bailes de las ínfimas clases populares de los blancos, que es donde se establecen en ese caso los contactos y se inicia la transculturación musical. Poco a poco los bailes exóticos van pasando, con indudables reajustes, a las costumbres de la gente hampona y picaresca y de la pobretería, que convive con los negros en los bajos niveles sociales de las ciudades; y llega la época en que, ya generalizados y naturalizados en la plebe, los bailes nuevos, excitantes y picarescos, van subiendo por la vía de las diversiones populares, de la iglesia y del teatro, a los niveles altos de la sociedad. Al principio los más sesudos moralistas trinan contra los nuevos bailes como creaciones del diablo, pero estos continúan extendiendo su boga y acaban por incorporarse a la música y a las costumbres por todas partes aceptadas. Bailes africanos, que comienzan por ser repudiados por su obscenidad, acaban como bailes de moda en las reales cortes europeas. [...] Los ritmos de las músicas de los negros se apoderan de los gustos de los pueblos blancos; pero no quedan entre estos los tambores donde aquellos nacieron, sino los tamborinos, recuerdos de los que se conocieron en los tiempos paganos y fiestas pastoriles, o semejantes a los vulgarizados por las costumbres morunas y los juglares medievales.»257 Los timbales entraron a formar parte de la orquesta europea por primera vez en el siglo XVII, diversas suertes de tambores se adaptaron a ella durante el XVIII, pero la aceptación de los tambores africanos como fuente de sonoridad con significación cultural distinta no se producirá en España ni en el resto de Europa hasta que desde América se difunda el segundo embate internacional del ritmo negro, en el siglo XX, a través de la radio, del cine y de la televisión. Como si solamente la magia de las ondas pudiera equipararse con el poder de los toques en un cuero tenso sobre maderas ensambladas; como si la tecnología viniese a dar cabida, en ciertas franjas del espectro electromagnético, a una renovación del más viejo animismo. Panderos y tamborines ayudaron a difundir los

ritmos del África negra, pasados primero por Arabia y por el Magreb, llegados directamente a Portugal y a España luego, pero fueron tachados de bajeza por moros y cristianos. Portaron en volandas el canto popular hasta los recintos sagrados y las tarimas de los teatros, dejaron su impronta en los versos del Siglo de Oro, pero no alcanzaron a demostrar que en su lengua hermética latían, más allá de la fiesta libidinosa, formas elaboradas de vínculo social y de pensamiento.

La presencia de la negritud será constante en la literatura española desde el Siglo de Oro hasta el XVIII. Sus danzas se transforman en modas sucesivas que hacen furor en sociedad. El tipo jocoso del esclavo africano músico y parlanchín se instala en el escaparate de la vida social de la época que es el teatro ligero, hace su aparición en novelas y en versos donde los poetas se complacen en imitar las alteraciones que el habla de los negros hace sufrir al castellano e intentan reproducir su ritmo con los pies métricos. El doméstico negro soporta el desprecio natural de sus amos y es objeto de singulares vejaciones cuando se hace merecedor de castigo.[258] Produce no obstante cierto grado de empatía picada de curiosidad que ninguna otra etnia de pigmentación más cercana despierta en el cristiano viejo. La alteridad del moro o del judío provoca rechazo por diferencias próximas –de piel, de religión, de posición social–, por rivalidad o codicia de bienes en disputa, terrenos o ultraterrenos. El gitano resulta inquietante dada su resistencia a fijarse en un territorio, a asumir otra ley que la suya; aun dentro de la mayor desproporción en términos de riqueza y poder, se opone a la cultura dominante de igual a igual, en cierto sentido, como una concepción del mundo se opone a otra. Las diferencias con el negro sumiso resultan en cambio tan aparentes que se convierten en asombro, si no en secreta admiración de su energía, de su resistencia al sufrimiento, de su alegría infantil incluso en mitad del infortunio.[259] Su desenvoltura musical, asociada a la lujuria de forma tan habitual como poco razonada, juega un papel determinante en esa especie de atracción de lo inferior que sería exagerado calificar como objeto del deseo (salvo en el contexto de las relaciones amo-esclava), pero que desde el Siglo de Oro se convierte en fantasma oculto en el imaginario colectivo español, sombra desvanecida en el umbral de la puerta, son apagado en la memoria que un día habrá de retornar con imparable energía.

Durante un tiempo España tuvo ocasión de adelantarse en el conocimiento de las virtudes de la música y de la danza como factores de integración de la diversidad extrema, pero solamente en las colonias americanas donde el porcentaje de población negra y mulata fue más alto la actividad musical se convirtió en fermento social poderoso. Antes de malversar ese caudal por incapacidad de integrar culturas, de asumir su condición fronteriza, de administrar la riqueza

conquistada, por desafección hacia sus propias colonias, los españoles practicaron o escucharon los ritmos de los negros, mimetizaron hasta cierto punto su gestualidad en el baile, y no solo en las ciudades andaluzas.260 Fue en ellas, sin embargo, donde la sonoridad africana tuvo más ocasión de ir dejando poso. En Sevilla los negros eran tratados con cierta benevolencia desde los tiempos del reinado de Enrique III (1393-1406), se les permitía juntarse para celebrar sus bailes en fiestas señaladas del santoral católico, como siglos después se haría en Cuba.261 En los arrabales de Jerez de la Frontera se reunían armando jarana con panderos y atabales, sus reyertas provocaban la inquietud de las autoridades, según refleja un acta de 1464, casi tres décadas antes del Descubrimiento. Negros y mulatos, esclavos y libertos, participaban con pantomimas bailadas en las procesiones del Corpus Christi o del Día de Reyes en Sevilla para representar las fuerzas de lo oscuro, vencidas por la divinidad. La gestualidad pagana era consentida como alegoría del mal, pero su resonancia rebasaba el marco de esas representaciones. Al salir de los ambientes marginales –tabernas, burdeles, reuniones de negros–, las pantomimas en las procesiones callejeras contribuyeron a dar visibilidad a las danzas africanas y a la aparición de sucesivos bailes de moda, designados con nombres cada vez más estrafalarios.

La zarabanda que se bailó en la procesión sevillana del Corpus celebrada en 1593 provocó la reacción airada del padre Juan de Mariana en estos términos: «¿Puédese con palabras encarecer tan grande maldad y desorden, principalmente que ni jueces seglares ni eclesiásticos lo castigan, como sería razón, por ventura favoresciendo unos aquello en que se deleitan, excusándose otros con el favor que dicen tiene esta gente y oficio en los más altos tribunales del reino?»262 Estas palabras ponen de manifiesto la capacidad de contagio de las danzas de negros, la empatía que provocan pese al rechazo racial y la relativa permisividad con que sus ejecutores son vistos en las altas esferas del poder, interesadas sin duda en preservar al esclavo como bien de uso y como factor de riqueza. Aprovechando ese reducto de consideración hacia su colectivo, con las donaciones que los negros recaudaban con ocasión de sus pantomimas, o con la pequeña parte del dinero que obtenían de los trabajos para terceros en que los empleaban sus amos, fundaron hermandades y cofradías en varias capitales andaluzas.263 En Cádiz, desde mediados del XVII, se formaron comparsas callejeras de negros que interpretaban villancicos de carácter jocoso, costumbre que pervive blanqueada en los famosos carnavales de la ciudad.264 Poco margen de duda cabe acerca del papel de la negritud en el territorio conocido como cuna del compás flamenco.

Aunque llegó a ser el más difundido y perdurable de los bailes de

negros de la época, la zarabanda no fue el primero que se puso de moda en Andalucía y en Castilla. Antes se conoció el guineo, cuya denominación indica el predominio de esclavos que procedían de la costa occidental africana. Las primeras menciones del guineo como «tono» y como baile se encuentran en las coplas del poeta cántabro Rodrigo de Reinosa, escritas probablemente a comienzos del siglo XVI.[265] Sebastián de Covarrubias lo describe escuetamente un siglo más tarde: «Es una cierta dança de movimientos prestos y apresurados; pudo ser fuese trayda de Guinea, y que la dançassen primero los negros.»[266] Don Francisco de Quevedo, con intención de ridiculizar su carácter indecente, decía que se realizaba «inclinando con notable peligro y asco todo el cuerpo demasiado». Frecuentemente se acompañaba de un estribillo que decía: «Gurumbé, gurumbé, gurumbé / que fase nubrado y quiele llové.»[267] Su métrica parece regida por el compás de 6/8.

Fue la zarabanda, no obstante, la que en la segunda mitad del XVI se convirtió en paradigma de baile español con influjo de negros que, una vez descargado de su primitiva crudeza, alcanzó resonancia en los círculos aristocráticos europeos. Su nombre aparece documentado por primera vez en 1539, en un poema titulado *Vida y tiempo de María Castaña*, supuestamente escrito por Fernando de Guzmán Mexía en tierras de Panamá.[268] La primera mención en España es la prohibición que alude a ella como canto, cuando ya había tenido tiempo para difundir su hechizo: «A 3 de agosto de 1583. Mandan los señores Alcaldes de la Casa y Corte de su Magestad que ninguna persona sea osado de cantar ni dezir por las calles ni casas, ni en otra parte, el cantar que llaman de la Zarabanda, ni otro semejante, so pena de cada ducientos azotes, y á los hombres de cada seis años de galeras, y á las mujeres de destierro del reyno.» La zarabanda representa un género de cantares dañinos para la moral que pueden disfrazarse bajo diversos nombres. En 1588 es citada como baile en unos romances satíricos.[269] Del mismo año es la mención de un romance o jácara titulada *La vida de la Zarabanda, ramera pública de Guayacán*, que, además de convertir el baile en personaje, renueva su asociación con las colonias de ultramar.[270] El franciscano Juan de la Cerda, en la década siguiente, llama locura al hecho de que los padres de familia y los maestros en las escuelas públicas enseñen las nuevas danzas. Y registra sus maneras desenvueltas con atención despavorida: «¿qué cordura puede aver en la muger que en estos diabólicos exercicios sale de la composición y mesura que deve a su honestidad, descubriendo con estos saltos los pechos, y los pies, y aquellas cosas que la naturaleza o el arte ordenó que anduviessen cubiertas? ¿Qué diré del halconear con los ojos, del rebolver las cervices, y andar coleando los cabellos, y dar bueltas a la redonda, y hazer visages, como acaece en la çarabanda, polvillo,

chacona, y otras dançaș, sino que todos estos son verdaderos testimonios de locura, y que no están en su seso los dançantes?».[271] En 1614 un tal Francisco Ortiz escribe en defensa de los teatros para contrarrestar los ataques del padre Mariana, pero cuando se refiere a la zarabanda se suma a la condena en tono misógino: «Este baile de la Zarabanda, como es malo, es muy antiguo en el mundo; [...] aunque este nombre sea moderno, tomado de un demonio de mujer que dicen que en Sevilla le dio o resucitó este deshonesto principio, [...] otros la hacen cosa venida de las Indias.» El testimonio tiene particular interés por la distinción entre la modernidad del nombre y la antigüedad de las maneras danzantes. El autor sigue detallando que la personificación del baile como demonio femenino debía de tener laboratorio puesto en muchas casas: «apenas sepa la niña tenerse en pie cuando ya la enseñan una mudancilla de Zarabanda, y ha llegado este negocio á tal punto que se tiene por falta no sabella poco ó mucho bailar».[272]

En busca del origen preciso de la zarabanda se han aducido argumentos muy peregrinos, haciéndola nacer en Persia, en África, en las Indias o en Sevilla.[273] Todos tienen quizá algún fundamento, porque pudieran ser reflejos parciales de una circulación de ritmos que alcanza un radio de acción muy amplio a través de la diáspora judía, de las conquistas musulmanas, de las caravanas y de los barcos que traficaron con esclavos africanos, de la conquista del Nuevo Mundo. Pudo llegar a Andalucía por varios caminos antes de viajar a América, generar aquí o allá la leyenda de una mujer pública que portaba su nombre. Se conoce una divinidad bantú llamada Sarabanda invocada en cantos afrocubanos, sin que podamos precisar si es anterior a los procesos de sincretismo religioso acontecidos en la antigua isla Juana. Todo parece indicar que se trataba de un baile ligado a los esclavos negros que cristalizó y tomó nombre en la Península, al entrar en contacto con otras tradiciones populares, pero debió de pasar enseguida a los puertos de Indias.[274] El linaje oscuro de la zarabanda y de otros bailes asociados con ella queda simbolizado en el entremés de Cervantes *La cueva de Salamanca*. Pancracio, marido burlado e iluso, ante las añagazas de un pícaro estudiante que le hace creer que los amantes de su esposa y de su criada –el Sacristán y el Barbero– son dos demonios, aprovecha para preguntar intrigado por una cuestión que le inquieta: «Dígame, señor mío, pues los diablos lo saben todo: ¿dónde se inventaron todos estos bailes de las zarabandas, zambapalos y *de ello me pesa*, con el famoso del nuevo escarramán?» Y responde el Barbero, con ominosa sentencia: «¿Adónde? En el infierno: allí tuvieron su origen y principio.»[275]

En su *Filosofía antigua poética*, publicada en Madrid en 1596, el médico y preceptista Alonso López Pinciano vinculaba de forma

grotesca la zarabanda con la «dithiramba»: si esta se practicó en los tiempos antiguos para rendir culto a Baco, hija reciente de Venus es la otra, «que de muy pocos años acá ha ensuciado la tierra». El Pinciano narra una escena de sobremesa en la que dos mujeres bajo los efectos del vino –una joven de buen talle, otra vieja y desaliñada– tañen guitarra y vihuela, cantan coplas vergonzantes, bailan la zarabanda con movimientos obscenos, tras cuya demostración los comensales prosiguen impertérritos su tertulia sobre las reglas de la poética. Los «etíopes» –designación genérica de los negros africanos– «a mi parecer trajeron a este mundo la zarabanda», dice El Pinciano, «y la zarabanda mezcló lo sagrado de Baco a lo profano de Venus».276 Interesa subrayar este vuelco hacia lo profano, porque en nuestro suelo se acelera un proceso de desacralización o conversión en espectáculo libidinoso de prácticas que en su origen pudieron tener otras funciones, folclóricas o rituales. Su inclusión paradójica en las festividades católicas, el hecho de que la zarabanda se danzase hasta en monasterios de monjas, no indican en modo alguno que el baile africano o interétnico fuese percibido desde el punto de vista católico como folclore, ni menos aún como una modalidad pagana de relación con lo sagrado, sino como presencia demoníaca que, aun siendo del todo exógena, tentaba los cuerpos y corrompía las conciencias cristianas desde adentro, inclinándolas a la hipocresía. A la vez que el contagio rítmico se extiende, se ahonda así el abismo que impide comprender sus raíces.277

El misterio de la zarabanda no puede ser desentrañado desde un punto vista que busca su origen como si fuera un dato simple y se refugia exclusivamente en la seguridad de la música escrita, regida por la moral religiosa. Su complejidad desmiente el concepto mismo de origen, reclama una investigación capaz de proceder con rigor aun en la escasez de documentos, basada en un correcto enfoque de la evolución de las músicas populares, que ocupan poco sitio en las historias de la música y en cambio dejan un rastro palpitante en la historia de la literatura. En España se produjo un fenómeno inédito: una especie de sincretismo ciertamente no religioso, a la vez musical y literario, contrapartida de una sociedad descompuesta cuya única e inútil medicina parece haber sido el intento de ignorar las fuentes de su potencial creador. «Extraño caso el de la zarabanda», dice en otro lugar el padre Higinio Anglés, «originaria, según se dice, de España (Andalucía) y que, tan violentamente atacada por su vivacidad y sus gestos lascivos, poco adecuada a las pompas y a las solemnidades de la corte, se transformó, al pasar de España a los demás países, en una danza noble de música y ritmos lentos y majestuosos.» El enigma no se resuelve con dejar garantizado para la historia de la música culta que hubo «dos tipos de zarabanda», sobre una de las cuales «se podría

aplicar un texto más o menos piadoso», sino averiguando en qué términos se produjo el proceso de contaminación que condujo a poner un mismo nombre a prácticas musicales tan divergentes.[278]

La gestualidad y la rítmica de los esclavos negros que abundaban en Sevilla y en Cádiz, presentes también en la Granada morisca –la antigua «ciudad de los judíos»–, tuvieron que encontrar resonancia en terreno largamente abonado por antiguas prácticas semitas rituales y profanas, feniciopúnicas y hebreas, por las moaxajas, los zéjeles y las zambras de los musulmanes. Con otro color de piel y bajo otras denominaciones se reavivaron prácticas comparables con las de los colectivos expulsados o segregados. La intervención de los gitanos pudo precipitar además el encuentro entre diversas tradiciones, dando lugar a síntesis novedosas. A ese proceso de confluencia reincidente de cantos, ritmos y danzas en las ciudades andaluzas se pudo asociar un nombre venido de cualquiera de las culturas en juego, incluso de otra más distante, y pudo darse el caso de contaminación entre palabras con sonoridad próxima para designar fenómenos parecidos. Sebastián de Covarrubias remite en su diccionario, bajo la voz «çarabanda», a una etimología posible a partir del verbo hebreo *çara*, que también daría «çaranda», y que explicaría los movimientos de «esparzir o cerner, ventilar, andar a la redonda; todo lo cual tiene la que bayla la çarabanda, que cierne con el cuerpo á una parte y á otra y va rodeando el teatro o lugar donde bayla, poniendo casi en condición á los que la miran de imitar sus movimientos, y salir a baylar».[279] Por las mismas fechas, o poco antes, Miguel de Cervantes daba pie para sustentar esa atribución: en otro alucinado entremés, *El retablo de las maravillas*, pone en escena la burla de una pareja de pícaros a unos aldeanos con un espectáculo de apariciones que solamente podrán ver quienes no sean bastardos o descendientes de confesos.[280] Deseosos de evitar cualquier sombra de duda sobre la pureza de su sangre, todos los presentes hacen como que ven maravillas inexistentes. La pícara Chirinos finge la aparición de Herodías (mujer de Herodes Antipas y madre de Salomé) bailando al son que los músicos presentes tocan para jalearla. «¡Toma mi abuelo», exclama el escribano Capacho, «si es antiguo el baile de la zarabanda y de la chacona!» Con su fino instinto para revelar sentidos encubiertos y hacernos entender más de lo que expresamente dice, Cervantes asocia así dichos bailes al linaje de la «bellaca judía» que supuestamente da giros espectaculares ceñidos a la música, aunque la constatación de tan sospechoso origen esté reservada para el ojo de la falsedad y para la imaginación lúbrica de los cristianos viejos.

El compás de la zarabanda era, al parecer, de tres tiempos, quizá menos vivo que el del guineo, y se bailaba esparciendo los brazos, con acompañamiento de castañuelas, zarandeando las caderas, dibujando

un círculo o cerniendo un corro, como si se quisiera atraer y hacer pasar, en efecto, por el aro de un cedazo las miradas y los bajos instintos de la concurrencia.[281] Cervantes nos proporciona una pintura idealizada de la gitanilla Preciosa, «rica de villancicos, de coplas, seguidillas y zarabandas, y de otros versos», enseñados por su abuela. Cantaba «con especial donaire» los romances al son de unas sonajas, «dando en redondo largas y ligerísimas vueltas», es decir, con los movimientos de una zarabanda seguramente depurada de insinuaciones deshonestas, dada la firme defensa que la niña hace de su virginidad antes del matrimonio. Tan católicas maneras auguran que Preciosa es falsa gitana, hija al contrario de muy buena cuna, robada en pañales por la vieja que se hace pasar por su abuela. Pero Cervantes se complace en hacernos conocer en su compañía, y en la de su noble enamorado disfrazado de bohemio, las alegrías del vagabundeo sin oficio, donde se aprenden muchos bailes y canciones, además de trápalas y latrocinios. Un gitano viejo del campamento realiza una loa de la vida en estado de naturaleza que resulta digna de los cantores de Arcadia, si bien incluye tonos más sombríos: «somos señores de los campos, de los sembrados, de las selvas, de los montes, de las fuentes y de los ríos [...]. Para nosotros, las inclemencias del tiempo son oreos, refrigerio las nieves, baños la lluvia, música los truenos y hachas los relámpagos». Cervantes idealiza, por tanto, en más de una dirección: defiende, por un lado, la limpieza de la zarabanda que baila la niña en las calles de Madrid, mientras, por otro, se interna con los gitanos en terrenos más bien comprometidos.[282]

Durante más de medio siglo, la popularidad de la zarabanda no dejó de crecer, pese a sucesivas prohibiciones y condenas. En las primeras décadas del XVII, coincidiendo con la expulsión de los moriscos, empezaba a estar anticuada, en opinión de otros literatos igualmente atentos a su evolución, como Mateo Alemán y Lope de Vega, mientras las seguidillas pasaban a ocupar el primer plano de actualidad.[283] Pero su popularidad se mantuvo en los teatros durante todo el siglo, se enseñó en las academias de danza y alcanzó los salones aristocráticos e incluso regios, tanto en España como en Italia y Francia. Se bailó en 1618 en unas fiestas organizadas por el duque de Lerma, favorito de Felipe III. El poeta napolitano Giambattista Marino, en su *Adonis*, de 1623, hace una detallada descripción en octavas del subido erotismo de los bailes españoles y concluye dando por bueno su origen colonial: «Llama a sus juegos impíos y profanos / Zarabanda y Chacona el nuevo hispano.»[284] El compás ternario de la zarabanda se generaliza, no obstante, en la música barroca europea, aunque con aire más lento, que atenúa la síncopa predominante en las danzas españolas.[285] El padre Mersenne se refiere a la zarabanda en 1636, sin mencionar su

carácter lascivo, y alaba la destreza y el compás de los bailarines españoles.[286] Un grabado de la época representa al cardenal Richelieu bailando la zarabanda y tocando las castañuelas ante la reina de Francia, la vallisoletana Ana de Austria.[287] En 1697 se bailó en la corte de Versalles, en las bodas del duque de Borgoña, seguramente con menor picardía y mayor ceremonia que en las tabernas de Sevilla y de Cádiz. Como baile de gitanos pervivió en España hasta el siglo XIX.[288]

Las seguidillas que, según Mateo Alemán, arrinconaron a la zarabanda no eran baile de negros, sino una estrofa cantada para el baile de raigambre peninsular, pero su evolución podría reflejar el influjo de los ritmos extranjeros que modifican el folclore ibero. Resulta tentadora la posibilidad de imaginar la conexión entre las estrofas y los ritmos de la época, aunque la falta de documentación musical relativa a los bailes populares y la naturaleza misma de las relaciones entre el canto y el ritmo –libres de desplazarse uno sobre otro, de combinar ritmos prosódicos y musicales diversos– solamente permiten sostener vagos paralelismos. Una de las primeras letrillas relacionadas con la zarabanda, publicada en 1589, que hace referencia a su reciente prohibición, preserva la vieja forma del zéjel: «La Zarabanda está presa, / que dello mucho me pesa; / que merece ser condesa / y también emperadora. / ¡A la perra mora, a la perra mora!»[289] En los bailes populares del XVI y del XVII predominó la cuarteta de octosílabos romanceados, con inserción ocasional de algunas seguidillas. La alternancia en una cuarteta de versos heptasílabos y pentasílabos fluctuando con hexasílabos, molde típico de las seguidillas, aparece por primera vez en jarchas judeoárabes de los siglos XI y XII.[290] En el siglo siguiente se encuentra en las cantigas de Mendinho y Martín Códax, aunque como copla de baile de tradición oral la seguidilla se usó probablemente en toda la Península.[291] La influencia de los trovadores provenzales redujo en el verso escrito las libertades propias del canto popular, que suele ser indiferente a una sílaba de más o de menos. El «corte de seguidilla» entre los versos alternos de siete y de cinco sílabas –o en hexasílabos fluctuantes– sugiere alguna relación con el antiguo verso de arte mayor de doce sílabas, en cuyos hemistiquios fluctúan también las mismas medidas. Algunas seguidillas, de hecho, se escriben en el Renacimiento como pareado de arte mayor, con cesura tras la séptima sílaba.[292] A lo largo del XVI, la adopción del endecasílabo italiano aceleró la decadencia del verso de arte mayor y acentuó la separación entre la regularidad del verso culto y la fluctuación métrica de las formas populares.[293] Entre finales del siglo XVI y comienzos del XVII las seguidillas se ponen de moda y su forma tiende a regularizarse en manos de los poetas.[294] Se venden en pliegos sueltos, irrumpen en el

teatro junto con los nuevos bailes, la moda se extiende desde las principales ciudades hacia los pueblos, haciendo definitivo el proceso de folclorización que las lleva a pervivir hasta el siglo XX. Margit Frenk nos invita a adentrarnos en el cuadro de costumbres musicales de la época: «La seguidilla nueva nace, al parecer, en un ambiente de poetas jóvenes y alocados, de estudiantes alegres, amigos de la buena vida y aun de la "vida airada", cantantes, bailarines, grandes improvisadores.»[295] Aquella vieja forma de algunas jarchas insertas en poemas judeoárabes, de algunas cantigas gallego-portuguesas, se reanima probablemente con ritmos de origen africano o afroindiano que resultan compatibles. Sevilla, la ciudad con mayor presencia de esclavos negros, parece haber sido en aquellos años «el emporio de las seguidillas».[296] En relación con otras formas de la tradición popular –como las derivadas del zéjel–, la forma estrófica de la seguidilla aligera la versificación y acentúa su carácter rítmico para prestarse a la repetición de una melodía con letrilla variable, al servicio de la fiebre danzante.[297] Como si la tendencia dominante fuera prolongar las ocasiones de echar un baile con destellos sucesivos de ingenio y de picardía en las coplas, sugiriendo espacios para que los pies metan baza entre verso y verso.

Leyendo las coplas de Rodrigo de Reinosa en verso de arte mayor, con hemistiquios de seis sílabas, uno tiene la sensación de que el poeta, aparte de empeñarse en reproducir las hablas de las capas más bajas de la sociedad, piensa en el tañer y en el bailar mientras escribe, a menudo sin sujetarse a la regularidad métrica.[298] La adición o la supresión de una sílaba por hemistiquio vendría de forma natural a proporcionar nueva flexibilidad a la monótona regularidad rítmica del verso de arte mayor, movilidad en los desplazamientos entre el canto y el ritmo, momentos diversos en cada copla para el lucimiento del gesto, alternancia a izquierda y derecha de los movimientos coincidentes con los acentos del verso. Resulta lógico preguntarse hasta qué punto el contacto con una cultura polirrítmica intervino en la evolución de la seguidilla, que a partir del XVII gozó de favor especial en nuestros folclores, dando luego nombre a diversas modalidades de cante y de baile. No es posible establecer una correspondencia exacta entre ritmo musical y los pies métricos o la forma estrófica, pero la reactivación de la seguidilla y la fijación de su forma corren en paralelo con el ascenso social y el prestigio literario de los bailes gestados en ambientes marginales. Su evolución podría indicar cierto grado de interacción entre los ritmos de origen africano y las formas de versificación más antiguas de nuestra lengua. El desplazamiento de la zarabanda por obra de la seguidilla podría significar una reacción folclórica «nacional» frente al avance de los ritmos y de la gestualidad de otras etnias, no necesariamente en forma

de rechazo, sino adaptando las novedades más atrayentes a los moldes mejor conocidos.

Nueva moda bailable como la zarabanda, a la que sustituyó en el favor popular al mismo tiempo que las seguidillas, fue la chacona, cuyo origen más probable –según Cervantes, Lope de Vega y Quevedo, entre otros– parece ser indiano y mestizo.[299] De ser ello cierto, mientras con respecto a la zarabanda hay testimonios que aluden a su origen negro e indicios de que pudo surgir en la Península antes que en las Américas, la chacona representa quizá un segundo momento, en el que las modas se inician al otro lado del mar, antes de hallar resonancia natural en Sevilla y en los puertos gaditanos. De cualquier modo la chacona es hermana menor, si no gemela, de la zarabanda. Como baile alegre y poco honesto (de carácter satírico, según Lope de Vega),[300] corre su misma suerte entre las clases populares, deja parecida huella en los escritos de nuestros clásicos, arrasa en los teatros y se refina más tarde en salones castellanos y europeos, como el de Madame de Sévigné, que habla en su correspondencia de las «bellas chaconas».[301] Lully y Rameau incluyeron chaconas en los intermedios de sus óperas.[302] La chacona llegó a dar nombre a una de las más apreciadas obras de Johann Sebastian Bach.[303] Pero no cabe duda de que más de un siglo antes fue baile de negros en España. En el *Entremés de los negros* de Simón Aguado, fechado en 1602, un amo se queja de la desmedida afición a la música de su esclavo africano: «Si va a la plaza ha de ser con la guitarra en la mano; si llega a comprar la escarola ha de ser haciendo la chacona.» Podemos imaginar con poco esfuerzo los pasillos del negro rumbeando camino del mercado.[304]

En *La ilustre fregona* de Cervantes, las coplas del Asturiano proporcionan algún dato vagamente coreográfico, dando a entender que en la chacona los miembros se sacuden con energía y los pies gastan suela con viveza: «vierten azogue», dice el autor.[305] La metáfora del azogue o mercurio, que sugiere movilidad nerviosa y precisa ante los ojos, se repite en los escritos que se refieren a los bailes populares de aquel tiempo.[306] Está por cierto gravemente cargada de sentido: las minas de Almadén, explotadas desde la Antigüedad, muy apreciadas por el papel del mercurio en la depuración del oro y de la plata, cobraron mayor importancia aún con el tráfico de metales de Indias. Carlos I cedió su explotación a los banqueros alemanes. Fueron destino frecuente de pícaros y vagabundos condenados a trabajo forzoso, entre ellos los de etnia gitana. La novela de Cervantes permite que nos formemos una noción clara de la movilidad de costumbres de la época: la frecuente inclinación de los hijos de buena familia hacia la picaresca dio lugar en contrapartida, como ya hemos visto, al ascenso social de los bailes populares.[307] Dos jóvenes caballeros burgaleses de buen linaje,

Carriazo y Avendaño, engañan a sus padres haciéndoles creer primero que van a estudiar a Salamanca y luego a defender la causa española en los tercios de Flandes. Con los fondos destinados a financiar sus carreras, se ponen en camino hacia Zahara de los Atunes, en cuyas almadrabas esperan gozar de las holguras y los divertimentos de la «ancha vida». La noticia acerca de las gracias incomparables de una sirvienta les hace detenerse sin embargo en una posada de Toledo, donde se hospedan disfrazados de criados. El joven Avendaño pierde el sentido por la criada Constanza en cuanto comprueba su belleza. A las puertas de la posada toledana se da un baile nocturno, al que no asiste la esquiva Constanza, en el que Carriazo, convertido en Lope el Asturiano, se ve instado por otras criadas de trato más ligero a empuñar la guitarra, a lo cual él accede, con tal de que ellas bailen «como se canta y baila en las comedias». E inicia su canto invitando a la concurrencia –formada por sirvientas, mozos de mulas y «muchos embozados»– a bailar «un contrapás». Pero al mulero Barrabás, ajeno a danzas de señoritos, le pica la negra honrilla según entiende de través que allí no hay nadie vestido «con trapos» y responde en tono amenazante. El Asturiano precisa que «contrapás es un baile extranjero y no motejo de mal vestidos».[308] Y el mulero replica: «Si es eso, no hay para qué nos metan en dibujos, toque sus zarabandas, chaconas y folías al uso.» El cantor cambia de palo al momento y prosigue entonando: «Entren pues todas las ninfas / y los ninfos que han de entrar / que el baile de la chacona / es más ancho que la mar.»[309]

Comentando este pasaje, el musicólogo Adolfo Salazar decía que no prueba necesariamente el origen americano de la chacona, sino que «necesita mucho espacio para bailarse», ya sea por requerimiento de sus agitadas mudanzas o por el número de gente a la que convoca.[310] Cervantes debió de tener en mente más de un sentido posible. A nuestros ojos salta el hecho de que en el baile se dan cita sujetos de toda clase y condición. No sin amenaza de conflicto, porque en cuanto el Asturiano vuelve a intentar cantar «cosas de más tono, sustancia y consideración», los embozados le obligan a callar, llamándole «borracho, poeta de viejo, músico falso» y la fiesta está a punto de terminar mal. Se percibe un afán de modernidad y un deseo de liberación de las costumbres comparable al que hemos conocido en la cultura popular del siglo xx. El baile de la chacona cumple la misma función –de puente sobre un abismo– que el amor entre jóvenes de distinta clase social, tema central de la novela. No importa que, por una de esas peripecias idealizantes con que Cervantes prepara la celebración de bodas, al final resulte que Constanza es hija ilegítima de una gran señora, hermanastra de Carriazo, el cantor de las virtudes de la chacona, con lo que la hermosura y la honestidad de la fregona se explican por su buena casta. Mas para entonces hemos tenido

tiempo de hacernos cargo de unas cuantas cosas; entre ellas está el hecho de que Cervantes defiende el baile mulato como higiene saludable y rejuvenecedora, no mera ocasión de pecado, según pretenden los moralistas: «santígüense y den al diablo / dos higas de su higueral. / Escupan al hideputa / por que nos deje holgar», dice a los bailadores, eximiéndoles de la supuesta falta que con imaginación lasciva condenan en la chacona «los mismos que la adoran».311 ¿A quién llama Cervantes hideputa, al diablo o al que alimenta la creencia en la aparición inminente de su temible figura?

Que el baile de la chacona convidaba al personal más variopinto a juntarse en una especie de delirio colectivo debió de convertirse en lugar común. En la letra de «Un sarao de la chacona», del músico catalán Juan Arañés, entre multitud de sujetos más o menos grotescos, aparecen «un africano sin fe, / un negro y una gitana / cantando la dina dana / y el negro la dina dona. / Y la fama lo pregona: A la vida, vidita bona, / vida vámonos a chacona».312 Nótese la equivalencia de lo que cantan el negro y la gitana, sugiriendo un intercambio provocador. El estribillo final es parecido al de las coplas del Asturiano cervantino: «Que el baile de la chacona / encierra la vida bona.» La rima que asocia la chacona con la buena vida, más ancha que Castilla reconquistada, fue reproducida muchas veces entre los siglos XVI y XVIII.313 Aunque se le suele atribuir el compás de 3/4, tanto la métrica de los citados estribillos como la pieza de Arañés parecen responder más bien al compás de 6/8, o incluso a la amalgama de 6/8 y 3/4. En la chacona de Arañés es muy perceptible la intención del compositor de jugar con valores rítmicos y silencios, alternando efectos de sorpresa adecuados para que los pies de los bailadores hagan gala de ligereza y precisión –de azogue– en un sentido muy flamenco, no alejado de la rítmica negroide. La amalgama de 6/8 y 3/4 forma un periodo de doce corcheas comparable al que bulerías, soleares, alegrías y *siguiriyas* comparten con el universo rítmico africano.

Desde mediados del XVII esa amalgama de patrones ternarios –uno más subdividido en 6/8, otro más espacioso en 3/4–, que los musicólogos llaman ritmo «hemiólico» o «sesquiáltero», es el compás que se pone de moda bajo el nombre de zarambeque. En las piezas de teatro ligero del XVII aparece como baile indiano. De él se dice en un entremés de Sebastián de Villacrosa que «salta / pica y brinca más que todos / los sones de la guitarra».314 Se asocia con un estribillo muy rítmico y percusivo: «teque, teque, teque / vaya el zarambeque».315 En el *Diccionario de Autoridades* es un «tañido, y danza mui alegre y bulliciosa, la cual es mui frecuente entre los Negros».316 Algunos actores famosos de la época, Cosme Pérez o Bernarda Ramírez, fueron reconocidos especialistas en bailar el zarambeque sobre las tablas. El primero popularizó el personaje de Juan Rana, prototipo del alcalde

cazurro, cuya relación con el zarambeque indiano y propio de negros es tan vinculante que reconoce a su hijo Juan Ranilla por la forma de bailarlo: «¡Que se me parece, / ay, mi Juan Ranilla, / en el zarambeque!»317 La popularidad de este baile se prolongó hasta bien entrado el XVIII. En esa época la tonada del zarambeque se asociaba con el baile del guineo, lo cual parece indicar cierta continuidad en las formas de cantar y bailar atribuidas a los negros, a lo largo de más de dos siglos, bajo distintas denominaciones.318 Actores y bailarines debían de realizar un calco grotesco de la gestualidad africana, o bien una incorporación de algunos de sus elementos a las figuras de las danzas folclóricas o cortesanas.

Al zarambeque siguieron una considerable retahíla de bailes de negros que se prolonga hasta el siglo XIX: zambapalo, cumbé, paracumbé, ye-ye, gayumba, chachumba, dengue, retambo, mandingoy, manduca, etc.319 En las piezas de teatro ligero y en los escritos que reflejan ambientes populares, alternan con numerosos bailes o jácaras de nombre castellano que también fueron modas más o menos durables, como el escarramán, el pésame dello, el rastro, las folías, el polvillo, el canario o la perra mora. A los que hay que añadir las danzas cortesanas, de figuras o «de cuenta», de tradición peninsular o compartidas con los salones europeos, como el Rey Don Alonso, el pie de gibao, la alemanda, etc. En conjunto resulta una mareante profusión de danzas, bailes y tonadas asociadas con ellos, una fiebre colectiva que dura cuatro siglos. Como si el bullicio de las zambras moriscas, tan ásperamente repudiado y por fuerza reducido a silencio, hubiese dejado un eco amplificado y delirante en la sociedad española. Dentro de ese inmenso cuadro barroco, los bailes de negros no parecen limitarse a ser solo una parte circunstancial del repertorio. Son más bien el virus que renueva y extiende el contagio en un tejido propenso, la chispa que propaga el incendio musical y danzante a ambos lados del océano, un factor determinante, pese a las limitaciones del colectivo social del que procede.

Estamos al cabo de aquel proceso de popularización que se inició en al-Andalus con moaxajas y zéjeles, que en tiempos de Alfonso el Sabio, tres siglos después, se había hecho un lugar en la corte de Castilla. Otros dos siglos más tarde, el *Cancionero de Palacio* reconoció esa tradición. Tras la unificación de los reinos peninsulares y el descubrimiento del Nuevo Mundo, los cantos y bailes populares se fueron imponiendo a las danzas cortesanas, compitieron con ellas en academias y salones, llegaron a engendrar nuevos géneros literarios. Pero la progresiva formalización de las figuras, la captura de bailes y estribillos por parte de los literatos para incluirlos en sus piezas de teatro y obtener el favor de un público numeroso, no debe engañarnos acerca del verdadero origen de la fiebre. El laboratorio de formas

musicales capaces de pasar de una etnia a otra y de saltar barreras sociales no está en los pliegos sueltos ni en los teatros. Ellos son, como las pantomimas en las procesiones religiosas, un escaparate de lo que se está fraguando en otros ámbitos de la vida cotidiana. Lo que nos interesa aquí es deducir de la abundancia de indicios literarios al menos una parte del comportamiento del tejido propiamente musical, enfocar en lo posible la evolución de los hábitos rítmicos, seguir el rastro de las sonoridades cuya realización se disuelve en el aire, pero cuyo código se transmite de un individuo a otro y deja su marca impresa en el pellejo de la costumbre.320

14. PERSONAJES RÍTMICOS

Entre los bailes con influjo negro que se popularizaron en España a partir del siglo XV hay una serie de rasgos comunes significativos. En primer lugar, se diría que el caudal rítmico fluye de manera independiente de las diversas modas y denominaciones. Es lo que sugiere la tendencia general a meter en un mismo saco la zarabanda con la chacona, a asociar el zarambeque con el guineo más vetusto. Del mismo parecer son los censores, cuando reiterada e inútilmente advierten a los autores de comedias y entremeses que «no se representen cosas, bailes ni cantares, ni meneos lascivos ni de mal ejemplo, sino que sean conformes á las danzas y bailes antiguos [...] y no inventen otros de nuevo semejantes con diferentes nombres».[321] Las prohibiciones no alcanzan a ser efectivas porque el caudal que pretenden retener no mana únicamente de la pluma de los poetas. Las modas parecen comenzar por un «tono» o cantar que se populariza y se convierte en baile, dando lugar a variaciones sucesivas en la letra, en la melodía o en la danza. El cantar opera una selección de toques rítmicos, modos melódicos y gestos tomados de la confluencia entre diversas tradiciones. Por su nombre se distingue de otros cantares parecidos, pero se alimenta de una fuente común a todos ellos. Cuando la zarabanda empieza a parecer vieja, sus formas se reproducen en otros bailes, tal como trataban de evitar los censores.[322] La viveza rítmica y el carácter lascivo son constantes que renacen de las cenizas de cada moda bailable según se extingue.

En segundo lugar hemos de prestar atención al modo en que los bailes se popularizan, a lo largo de un proceso en el que se manifiesta una familiaridad creciente con la literatura. Los bailes surgen de un caudal común, pero las variantes que proliferan aspiran a convertirse en moda singular. Según se va poniendo de moda un baile tras otro, aumenta su presencia en el ámbito literario, mientras lo propiamente musical apenas deja rastro definido, por tratarse de bailes populares que rara vez se registran por escrito. Pese a ello, debemos tratar de acercarnos cuanto sea posible a los fenómenos rítmicos e imaginar el modo en que evolucionan sus variantes sin despegarnos de las escasas huellas reconocibles. Tonada y baile adoptan un nombre sonoro, a veces onomatopéyico, que suele reclamar audiencia desde el principio de la letra o bien en el estribillo. Frecuentemente, el nombre de un baile acaba por convertirse en personaje con voluntad de leyenda. La inserción de canciones y mudanzas en las piezas del teatro menor

refuerza esa tendencia y acaba dando lugar al desarrollo de un género dramático llamado «baile». El fenómeno amplifica así sus consecuencias en el ámbito literario, pero en ningún momento deja de ser musical. El autor que escribe un «baile» participa en mayor o menor medida del conocimiento de los ritmos, melodías y movimientos que pretende representar. Aunque solo aluda en sus acotaciones de forma genérica e imprecisa a la danza y a la música, cuenta con ambas para obtener el fin que se propone. El académico Cotarelo y Mori dedujo de esas vagas referencias que la música o la danza de entremeses, jácaras, bailes o mojigangas no eran esenciales. Probablemente no lo fuesen en la medida en que se daba por hecho que habían de cumplir el cometido que se esperaba de ellas. El propósito de los autores no era otro que el de amenizar con música y baile los intervalos de la representación. La música y el baile actuaron como factores dinámicos que generaron novedades en diversos géneros literarios. Al desentenderse de los aspectos musicales que aportan energía y popularidad a la literatura dramática, Cotarelo prolonga en el plano de la crítica literaria, hasta comienzos del siglo XX, los efectos de la condena de los moralistas y la actitud ambigua de algunos poetas hacia la música popular, contribuyendo a la operación de esterilización y de lavado de cara de nuestras tradiciones.[323]

No sin cierta ironía, Quevedo lamentó, igual que los moralistas, el olvido de las danzas nobles en favor de los meneos lascivos y tachó de infame la tendencia a la proliferación de sus bárbaras denominaciones.[324] Pero no dejó de darles cabida en sus versos más lúdicos, componiendo grotescos bailes que retratan los ambientes de la mala vida. Lope de Vega osciló también entre la alusión frecuente en sus comedias a las nuevas modas bailables y la reprobación tardía de «estas acciones gesticulares y movimientos lascivos de las chaconas, en tanta ofensa de la virtud, de la castidad y el decoroso silencio de las damas».[325] Cervantes y Góngora mostraron una actitud más tolerante, menos dispuesta a asumir como culpa el atractivo musical de los bailes populares. Los bailes y las jácaras de Quevedo no están escritos para ser representados –aunque algunos indican cuándo salen músicos y bailarines–, sino principalmente para ser cantados por «esquinas y callejas», en tabernas, bodegones y mancebías.[326] Los más populares llegaron a sonar, contrahechos a lo divino, hasta en conventos de monjas, donde no parece que la vida careciese de animación por aquel tiempo. Ambos tipos de composición forman en realidad un solo «género»: son casi siempre romances en los que las cuartetas alternan de vez en cuando con otras estrofas fácilmente cantables, como seguidillas o quintillas. Manifiestan la misma intención de plasmar en verso el cruce entre la música popular y la sociedad sin ley de los pícaros y rufianes.

En habla de germanías, como hemos visto, «jácara» proviene de «jaque» cuando se aplica al rufián y acaba por designar el cante y el baile propios de su ambiente. «Baile», entretanto, tiene dos acepciones con etimologías diferentes que vienen a confluir de forma curiosa en el contexto que nos ocupa. Por un lado deriva del latín *baiulus*, que significa «mozo de cuerda», pero en Occitania y en los territorios de la Corona de Aragón designa al juez del patrimonio real en una villa.[327] En germanías viene a significar «ladrón».[328] La traslación no deja de tener cierto efecto retroactivo, permitiendo imaginar al funcionario cargando con parte del patrimonio real a sus espaldas. Por otro lado, «baile» como «acción de bailar» deriva del latín tardío *ballare*.[329] Cuando alguien se refería al ladrón como «baile», o encabezaba con ese título los romances de jácaros o jayanes, como hicieron Quevedo y Juan Hidalgo, la homonimia debía de hacer entrar en resonancia ambos campos semánticos, generando un híbrido bastardo semejante a «aquel que mueve o pone en danza» los bienes ajenos fuera de los límites de la propiedad. Hay una provocación evidente en el argot de germanías al identificar la autoridad real con la del delincuente, pero también al sugerir que todo es danza, dentro y fuera de lo legal. Si «baile» realiza por un lado el mismo camino que «jaque», trasladando su significado de la figura de autoridad –en la villa o en el juego de ajedrez– a la del delincuente, por otro lado insinúa la traslación del sentido de la danza popular a la misma figura del jefe de rufianes, centro y encrucijada en la que ambos sentidos confluyen, como en la figura del pícaro Escarramán, que reinó en la Babilonia sevillana y fue famoso «baile» en las dos acepciones, porque un meneo popular llevó su nombre. Los sentidos de «jácara» y «baile» confluyen del mismo modo que los intereses de señores y delincuentes para alcanzar fines ilícitos. Cruzan sus caminos a la manera en que la decadencia moral se da cita con la moda bailable en lugares sombríos. Como si ciertas formas musicales tuvieran por sí mismas carácter de provocación y desafío o ratificasen el derecho a disfrutar de un bien esencialmente común.

El romance de germanías se denomina «baile» por la figura del rufián que retrata, pero la denominación se contamina en suma con las funciones del cante y del baile a las que está destinado. Finalmente, en los bailes escritos para la escena que compila Cotarelo apenas queda rastro del sentido rufianesco, la designación se entiende en sentido musical. En ese juego de traslaciones, la música y el baile populares son valores en alza que hasta cierto punto escapan a la corrupción generalizada, desbordan el juicio moral, enriquecen la cultura musical y contribuyen a dinamizar la tarea de los poetas. En ese campo semántico turbio, pero cargado de energía y plagado de insinuaciones, lo que se individualiza no es un género literario, sino una función de la

música que se convierte en marea precursora de la cultura de masas, que alcanza a poner en jaque las formas convencionales, los fines supuestamente más elevados de la literatura. La literatura toma ejemplo de la movilidad de la música, de los ambientes populares en que los «bailes», en uno y otro sentido, proliferan. Del argot de germanías y de las formas de versificación escritas para ser cantadas, adaptadas a los ritmos en boga, Francisco de Quevedo obtiene materia para alimentar su afán de creación de lenguaje, para ir más allá de los tópicos que en sus sonetos amorosos enmarcan rígidamente todavía las imágenes más crudas y arriesgadas. En sus jácaras y en sus bailes pone ante los ojos de la imaginación escenas reservadas al secreto de los burdeles, pinta el áspero retrato de la embriaguez y de la baja codicia, dota a los nombres de sus personajes infectos de una sonoridad que parece provenir de un círculo infernal vecino al de los bailes de negros.330

¿Qué buscaban los mejores ingenios de nuestras letras en los ambientes de germanías? Para quienes aspiraban al lauro sagrado en las justas poéticas y al mismo tiempo atraían la atención de cantores y comediantes, la tentación de lo prohibido era un umbral fácil de pasar. A más de un versificador la frecuentación del vicio le llevó a no escandir sino brutales insultos en los «ranchos» de la Cárcel Real de Sevilla.331 Hay, sin embargo, una pulsión propiamente literaria y lingüística que opera en dos direcciones: como afición creciente del vulgo por el lenguaje de los versos, plagado de metáforas, y como fascinación de los poetas por la jacarandina del hampa. Los poetas parecen querer dejar constancia de un estado de proliferación de la lengua, de una movilidad en los tropos distinta al marmóreo ejercicio de erudición que se enseñaba en las academias literarias de los jesuitas.332 El argot de germanías funciona así como escuela ilícita de creación de lenguaje, donde las rígidas semejanzas de las metáforas tópicas se sustituyen por la deriva de las asociaciones metonímicas más libres. Rodrigo de Reinosa calca el habla de «rufos» y «marcas» (proxenetas y prostitutas) para regocijarse en su verbosidad, que sobrepasa la necesidad del secreto sectario y se despliega como bravuconería y pavoneo. El efecto es grotesco, pero el poeta cántabro no se limita a burlarse de las hablas del hampa o de la negritud, sino que mantiene el oído atento, intenta capturar una imagen viva del medio en que surgen a través de las sonoridades que en él se practican. Quiere mostrar que él también entiende o «entruja la balada», la cual debe, en principio, resultar indescifrable para el «guro», «borze» o alguacil.333 A no ser que –como era cosa frecuenteel alguacil estuviese al tanto del manejo y permaneciese al margen en espera de compensación, cosa que solo puntualmente debía de interesar a los rufianes.334 Un siglo después, Juan Hidalgo justifica su

obra por la necesidad de hacer público lo que entre delincuentes conviene mantener velado.[335] Se limita a la monótona forma romanceada, la abundancia de términos de germanía no pasa de ser repertorio prolijo, carente, por lo general, de viveza. El fiero antihéroe y su lenguaje empiezan a convertirse en tópico reseco. Faltan las referencias musicales, que en Rodrigo de Reinosa eran explícitas. Quevedo renueva el tópico sin limitarse a la imitación léxica, se arriesga a capturar imágenes atrevidas, avanza en la creación de lenguaje. Lo que denuncia en Góngora, con encono comparable al de los rimadores carcelarios –la libertad asociativa en el ámbito culto y erudito–, él mismo se lo permite en el terreno de lo burlesco. Lope de Vega refleja la realidad social, pero reduce su pesquisa poética al tópico de academia o al refranero, filosofía de escuela o de alcahueta, preocupado por no alejarse de la norma inquisitorial ni de los gustos del público. La excelencia de su instinto poético, tan refinado para pulir formas, rara vez se arriesga fuera de la seguridad de los principios de casta. Cuando, por causa del enredo amoroso, el héroe lopesco pierde su pretendida firmeza, no le queda más remedio que fiarse a la misericordia divina, como un delincuente que se acoge a sagrado. Cervantes permite en cambio un careo de experiencias entre los sombríos caminos de la vida airada y los riscos soleados y solitarios del pensamiento. Todos ellos participan de una fecundidad de la lengua íntimamente relacionada no solo con el prestigio de las academias literarias, sino también con la movilidad social y con el hechizo expansivo de las músicas populares.

Estamos ante una metamorfosis muy significativa del sujeto literario, que se desliga de la épica tradicional y se precipita hacia un arte liviano. El prototipo medieval y renacentista del poeta que es al tiempo heroico soldado –como Garcilaso y Francisco de Aldana–, al que Cervantes y Lope de Vega responden todavía, degenera en el valiente que combina armas y letras con el ejercicio musical y danzante, que alardea de sus conquistas principalmente en el terreno amoroso. El canto popular, la guitarra y el baile intervienen decisivamente en la formación del estudiante apicarado. La tendencia a la personificación de los bailes populares arranca de esa mutación de valores que, tanto entre nobles como entre rufianes, convierte la valentía en gesto hueco, exige la práctica de poesía y música como elementos de seducción, endiosa la figura del bailarín, pero sin alcanzar a reconocer las fuentes de donde procede la gracia rítmica. Vicente Espinel, maestro de Lope de Vega, denuncia con precisión el efecto que produce esa conjunción de elementos en el ánimo del escudero que llega a Sevilla: «Púseme espada y en las obligaciones en que se pone quien la ciñe; que con el desvanecimiento de la valentía y con haber dado en poeta y músico –que cualquiera de las tres bastaba

para derribar a otro juicio mejor que el mío– comencé a alear más de lo que me estaba bien, y a tenerme por paseante y gran ventanero, y a enamorar cuantas encontraba.»[336] España se flexibiliza –musicalmente hablando– por abajo, pero somete ese proceso a la visión deformada y vanidosa del hidalgo venido a menos, del pícaro que se reviste de honra fingida. Sobre el enorme caudal de formas musicales y poéticas que proviene de la confluencia de muchos pueblos se impone así una óptica degenerada y estéril. Si por un lado la profusión de bailes, su conversión en personajes del folclore y del teatro menor, sugieren que la pulsión generalizada de creación verbal está ligada a los fenómenos musicales, por otro queda en suspenso la comprensión de ese proceso complejo que proporciona su ligereza proverbial al ingenio, cuyo triunfo se reduce, finalmente, a la facilidad para el discreteo amoroso, el donaire burlesco y la sátira cruel. Un pueblo que se deja llevar en superficie por la marea poética y musical sin asumir su calado, dando la espalda a sus propios demonios, está abocado a una especie de suicidio intelectual que comporta consecuencias de largo alcance.[337]

Hagamos a un lado ese culto de la apariencia como último reducto del valor, ante el que parece sobrar toda filosofía distinta al orgullo de raza, para tratar de recobrar el juicio perdido por Marcos de Obregón en las calles de Sevilla. Fuera de la pasión de madre que se recrea en el aspecto visible de su retoño, hay moldes oscuros de nuestro ser que pasan de un individuo a otro cualquiera –no solo de padres a hijospor vía no visible, sino acústica. En ellos consiste lo que podríamos llamar la filiación transversal del sonido. El florecimiento poético del Siglo de Oro expresa una compleja trabazón de la escritura con la sonoridad, no la emergencia de la identidad española hacia la luz. Nombres que retumban con afán de mito efímero, coplas con estribillos marcadamente rítmicos, revelan una erótica de la fonación propia de la época, complementaria aunque distinta de la expresión danzante de la libido. Es preciso asociar su fonética con el potencial sonoro propio de los instrumentos, con la posibilidad de crear en el verso pies métricos coincidentes con los patrones del ritmo musical. Más que un género literario, la difusión de versos en pliegos sueltos, los bailes escritos para la escena teatral, para recreo del público callejero, representan una intensificación sonora del escrito que afecta transversalmente a diversos géneros: poesía, teatro, novela. A lo largo de los dos siglos siguientes a la invención de la imprenta, la marea musical y poética crece en España empujando la tradición oral hasta su extremo desarrollo.[338] Esa actividad desborda el marco de la escritura, así como el de la escena, y lleva a cabo una amplificación del radio de acción de las canciones tanto como era posible antes del advenimiento de la era electrónica. Es este uno de los aspectos esenciales de la literatura española del Siglo de Oro, poco tenido en

cuenta hasta la fecha.

La energía desbordante que promueve nuevos mitos y personajes típicos en la literatura áurea española no proviene únicamente del verbo ingenioso. Para explicarla hay que contar con el poder de las formas musicales en expansión, principalmente con el ritmo. Cuando un baile con nombre propio sale a escena para regocijo del vulgo, que lo reconoce como a un familiar o a un vecino, ha emergido primero a flor de piel, en los labios del que canta, en los miembros del músico o del bailarín, sin necesidad de máscara. A la personificación del baile precede la potencia del ritmo para generar figuras, una especie de oscuro personaje sin rostro, una forma de ser impersonal. La célula rítmica posee un asomo de carácter, sombra proyectada por un cuerpo ausente que convive furtivamente con nosotros, entra y sale de casa, cruza de lado a lado un continente, pasa los mares de costa a costa, salta de una lengua a otra antes de adoptar nombre y de encarnarse en el corral de comedias. Se ha criado en el trato con muchos seres cuya vitalidad condensa en forma escueta. No es un ser vivo, pero tampoco muerto, por la facilidad con que se contagia entre los vivos. Se ha puesto a prueba muchas veces en situaciones fronterizas antes de convertirse en tradición reconocible. Sin identificarse con un solo cantar, con un baile de moda, con un género de música, el ritmo posee esa virtud de transformar el lugar común en entidad que tiende a adquirir nombre propio, de la que nadie puede adueñarse, sino como máscara y juego. ¿Hay alguna otra entidad cultural que permita ese grado de individuación de lo común?

La máscara se adhiere al cuerpo, encubre el rostro propio con una apariencia común. Cualquiera puede ponérsela y asumir el aspecto visible, el nombre de un personaje arquetípico. Pero si dos máscaras iguales se juntan en un mismo baile se produce un efecto molesto, como cuando se juntan dos mujeres con un mismo vestido. La máscara oculta apenas el deseo de singularizarse, de apropiarse del prototipo que representa. A un patrón rítmico, en cambio, el cuerpo se adhiere sin necesidad de encubrimiento. La máscara y el ritmo son los dos polos originarios, visual y sonoro, del drama primitivo. ¿Y la melodía, entidad sonora que fluye tan cerca del ritmo? Es una forma singular que muchos pueden reproducir para experimentar la cercanía de su dibujo, parecido a la expresión del sentimiento, una frase que sin necesidad de palabras expresa un estado de ánimo compartible. No es, por tanto, ni del todo singular ni del todo común. La altura de las notas que se suceden en la melodía resulta, por otra parte, de una variación de frecuencia, de un ritmo de vibración sostenido durante un tiempo, generalmente corto, para dar paso a otra nota o a un silencio, sin soportar demasiada repetición. Desde uno u otro punto de vista, la melodía se mantiene como a medio camino entre la pulsación desnuda

y reiterada del ritmo y la forma singular de la frase, a medio camino entre lo común y lo propio.

El lenguaje mismo, fenómeno sonoro que alude a la realidad visible, parece querer oscilar siempre entre lo propio y lo común, entre lo singular y lo genérico, pero se ve precisado por el uso a elegir un extremo u otro. Bajo el cumplimiento de sus obligaciones lógicas, late en las palabras un potencial comparable al de la música, porque su naturaleza sonora no es meramente accidental. El lenguaje puede encarnar lo ilimitado en un instante preciso, aparecer como la construcción más elevada del hombre o descender hasta el límite de lo oscuro, porque la voz es también sonido, timbre complejo de un instrumento que es a la vez idiófono, aerófono, cordófono y membranófono, además de signo de un objeto ausente o de una clase de objetos. Si atendemos, finalmente, al lenguaje de los símbolos matemáticos, depurado casi por completo de contenido sensible, vemos que lo individual y lo común coinciden en él, aunque lejos de toda experiencia que no sea grafismo y cálculo elaborado. La figura geométrica y los números se orientan hacia una visión idealizada, definen relaciones que se aplican a cualquier objeto sin representar a ninguno en concreto. No individualizan lo común sino como reducto o límite imaginario que trasciende los seres comprendidos en su definición, una comunidad regulada de la que los individuos concretos se desvían sin dejar de someterse en apariencia a su imperio. Los números y las figuras geométricas fuerzan lo común –el lenguaje, el ritmo, la proporción– para que adopte la apariencia ideal de la singularidad extrema, ajena a todo compromiso, a toda contradicción.

El patrón rítmico mantiene entretanto su singularidad sin despegarse de la posibilidad de variar, varía sin perder su carácter por completo, aproxima sus cuentas sin necesidad de cálculo. Su matemática primaria emplea números muy sencillos, su geometría se desinteresa del suelo que mide, pero tampoco pretende despegarse de él. El ritmo funciona como una especie de grado cero de abstracción, una abstracción inmanente que no se aleja mucho de los cuerpos visibles, aunque es distinta de ellos. Lo propio y lo común coinciden en el ritmo sin conflicto alguno, sin que importe cuántos se suman a la danza. Únicamente al comunicarse adquiere singularidad plena; pero, cuando se interpreta, el ritmo encadena nuestros gestos a un sinnúmero de gestos efectuados o posibles, pasados o por venir. También el lenguaje nos funde en la tradición de las «masas invisibles», como decía Canetti. Pero su vocación de designar lo visible, o una forma ideal inalcanzable, torna la espalda a su propia realidad sonora. El ritmo es, en resumen, el hecho cultural que se mantiene más apegado a los procesos naturales, un complejo mínimo de formas que cuando se manifiestan se esfuman, pero preservan su código en estado latente. En

su movilidad de acontecimiento *tangible* se cimenta acaso el edificio de la cultura, la posibilidad de la expresión.

Ni la máscara ni la melodía ni la palabra ni el número, en sus diversos grados de cercanía o alejamiento del cuerpo, sustituyen al oscuro individuo rítmico, que mora al mismo tiempo dentro y fuera del cuerpo. El cuerpo del músico o del bailarín hacen de máscara para el oscuro personaje, para el rostro invisible del ritmo. No necesita otra caracterización, aunque si se le pone nombre o se le hace salir a escena tampoco eso reduce su dinamismo, su capacidad para componer y descomponer figuras. La Zarabanda y su marido Antón Pintado, la Chacona, Escarramán, Juan Rana y su hijo, asociados con el zarambeque, Juan Redondo y otros nombres de bailes del Siglo de Oro español expresan la punta visible de ese potencial de individuación del «personaje rítmico».339 Caigo por fin en la cuenta de que Juan Perro no es sino el último representante extraviado de la saga: un esbozo de sombra que camina dando tumbos en sentido contrario al de la corriente del tiempo, en pos de su linaje difuso por las fronteras del canto popular hispano, personaje que apenas se entretiene en escoger máscara, tras la pista del ritmo perdido en los agujeros de la memoria.

Un tercer rasgo común a los bailes considerados hasta aquí es el predominio en ellos del compás ternario.340 No debió de ser un predominio exclusivo, porque en al-Andalus y en Castilla, en la época de Alfonso X el Sabio, alternaban ya ritmos binarios y ternarios. En la música litúrgica europea medieval, el compás ternario era considerado como *perfectio*. Frente a ese rígido marco, Ribera defendió la interpretación de algunas de las *Cantigas de Santa María* en ritmo binario como prueba de la influencia de la música árabe. ¿Corresponde la fase de expansión de los ritmos binarios en la música culta española al periodo de máxima popularización de las modas musicales arabizantes, comprendido entre las *Cantigas* y el *Cancionero de Palacio*, entre los siglos XIII y XVI? El desarrollo de la polifonía exigió una precisión en el compás, indispensable para la conjunción de voces, que fue dejando atrás las cuentas rítmicas irregulares del canto llano. Según aumenta el influjo de las danzas populares, la monodia camina en el mismo sentido, el de la regularización del compás. La música cortesana europea y la música popular española coinciden en la necesidad de regularizar e intensificar la percepción del ritmo, pero lo hacen de manera muy diferente. Durante el XVII se observa en la música escrita española un retorno al compás de tres tiempos y una generalización de la síncopa.341 ¿Qué nuevas aportaciones rítmicas hacen posible la reinterpretación del compás ternario con una flexibilidad hasta entonces desconocida? ¿Se trata de un proceso relacionado con la evolución de la lengua y del verso? ¿Qué papel juegan en ese proceso los bailes de negros y mulatos, africanos o

indianos, y la musicalidad proverbial de los gitanos? ¿Podemos hablar de una integración de las músicas populares de diversas etnias, y de su influjo en la música culta española, ajena en parte a los sucesivos intentos de depuración étnica e ideológica? Si así fuese, nuestros antepasados vivieron un anticipo de lo que había de ocurrir a escala planetaria en el siglo XX. Lo que la música escrita no dice acerca del origen de esas oscuras tendencias rítmicas lo revelan a la luz de un candil las letras del Siglo de Oro, no solo por la presencia de bailes de negros y mulatos –adoptados por pícaros y gitanos– en novelas y piezas teatrales, sino también por la intensificación del ritmo regular y de los juegos fonéticos que mimetizan sonidos musicales en el verso.

La generalización del compás ternario en los bailes populares del XVI y en las canciones cultas del XVII no parece que pueda ser entendida como alternancia u oposición de una modalidad rítmica frente a otra. Más bien parece tratarse de una tendencia a integrar cuentas rítmicas que se flexibilizan a la vez que se precisan. La regularización del compás, requerida por los bailes y por el canto polifónico, se produce en moldes que permiten superponer o amalgamar números pares e impares, binarios y ternarios, aumentando las posibilidades de conjuntar las voces, de hacer compatible la métrica de los versos cantados en español con el pulso de los instrumentos que acogen ritmos foráneos. En el terreno de la polifonía, la proporción entre voces superpuestas con valores binarios y ternarios apunta al compás de 6/8 como matriz común, lugar de encuentro entre las tendencias rítmicas confluyentes. La alternancia de grupos de tres y de dos notas en los dos periodos de seis corcheas de la célula hemiólica o sesquiátera, que hemos visto asomar en algunos bailes, podría guardar relación, directa o indirecta, con la polirritmia africana, en la que es muy frecuente la cuenta de doce corcheas. Dentro del molde de 12/8, se pueden contar grupos alternos de dos y de tres notas tanto pares como impares, bien en dos compases de 6/8, bien en uno de 6/8 y otro de 3/4, o bien en uno de 5/8 y otro de 7/8, haciendo compatibles tradiciones europeas, orientales y africanas. La confluencia del canto europeo con la marea de bailes sujetos al hechizo polirrítmico africano aceleró probablemente en la España del Siglo de Oro la integración de cuentas binarias y ternarias, sentando los precedentes de las músicas populares que se iban a desarrollar luego en las colonias americanas, donde la negritud tendría más tiempo para reelaborar las tradiciones musicales del Viejo Mundo.

15. EL NEGRO A ESCENA

La africanía deja su impronta en el Siglo de Oro español a través de bailes que en el imaginario popular se vuelven personajes de piel blanca o mulata, pero también por la configuración de un tipo literario propiamente negro caracterizado –entre otros rasgos esquemáticos– por su musicalidad contagiosa. Recurso favorito del público, el tipo cómico del negro, representado por actores blancos con el rostro tiznado, se convierte en presencia habitual en coplas, farsas dialogadas y entremeses entre los siglos XV y XVI. Mientras los bailes se blanquean, los autores y actores de teatro se ennegrecen. A comienzos del XVII, el negro sale a escena como protagonista de algunas comedias. Deja de ser entonces parte de un colectivo marginal y evoluciona hacia roles más graves que expresan la inquietud de los literatos en relación con el problema de la integración de los esclavos.342 Las letras sacan a relucir solo una parte de la verdad acerca de la presencia y de las actividades de la negritud en la Península. En las coplas y en el teatro menor, donde se gesta el tipo burlesco, sus prácticas musicales empiezan por ser directamente aludidas mientras resultan novedosas, pero luego van quedando en el trasfondo. Con el desarrollo del héroe negro cristianizado acaban siendo obviadas casi por completo, cuando ya su influjo se ha extendido a todas las capas de la sociedad. La novela recién inventada y la poesía más esteticista, apartadas de intereses ideológicos inmediatos, preservarán sin embargo su huella.

Los esclavos negros peninsulares intervienen decisivamente en coplas y en piezas de teatro menor, en comedias y en novelas, como personajes casi siempre burlescos, lenguaraces, que frecuentemente cantan y bailan o hacen referencia a su relación con una u otra actividad musical. Los poetas imitan su jerga y parecen querer reproducir también su rítmica en el verso. Aun caricaturizados de forma grotesca, dejan ver comportamientos reales, tendencias rítmicas de las que apenas tenemos otra huella. Desde su tenebrosa marginalidad, reflejan por otra parte las inclinaciones más oscuras de sus amos, a quienes los autores satirizan con mayor libertad cuando se expresan por medio de las réplicas descaradas y falsamente crípticas del habla negroide. El esclavo africano viene a encajar hasta cierto punto en moldes preestablecidos, siendo comparable al fámulo gracioso de la comedia clásica, pero los modifica con expresiones lingüísticas y musicales inauditas. De manera tan enigmática como reveladora, el tipo cómico del negro acompaña durante un tiempo al

teatro nacional en su desarrollo, su alteridad radical pone hasta cierto punto en cuestión la identidad dominante con la que tiene que enfrentarse cotidianamente en el ámbito doméstico. Al singularizarse como protagonista serio de algunas comedias, deja de emplear el «habla de guineo», de hacer patente su inclinación por la música, de llevar a cabo insinuaciones provocadoras. A la vez que expresa su voluntad de ser reconocido socialmente, asume la dependencia con respecto al modelo del sujeto heroico tradicional y contribuye a afirmar la ideología del Imperio. Más que un proceso de integración social, que en realidad es imposible, esa idealización cristiana del negro augura su desaparición paulatina del ámbito peninsular. Cuando el negro sale de escena, la identidad nacional se queda, por así decir, en figura plana, sin efecto de contraste.

La negritud y su música aparecen primero, de forma todavía borrosa, en la literatura gallego-portuguesa: don Lopo Lias, a quien se considera nacido en Lugo, escribió quizá en la primera mitad del siglo XIII unas coplas que empiezan: «En este son de negrada / haré un cantar.»[343] Se trata de una cantiga de escarnio dedicada a un infanzón de Lemos a quien se reprocha su falta de aliño, la silla rota y mal atada de su montura, el vestir un brial o falda de tejido arábigo importado de Sevilla, ciudad recién reconquistada a los musulmanes.[344] «Son de negrada» tiene en este contexto un carácter despectivo y se refiere quizá a la música de gente de piel oscura en general, moros de origen norteafricano o esclavos negros. Si aceptamos el comienzo de la cantiga en sentido literal, dicha música era reconocible y contrahecha para cantar coplas de escarnio en lengua de cristianos, aunque fuese con intención de producir un efecto grotesco. Resulta sugestiva la comparación con el famoso poema de Guillermo de Poitiers, duque de Aquitania, primer trovador conocido, escrito siglo y medio atrás: «Haré un verso sobre absolutamente nada / [...] / que fue trovado durmiendo sobre un caballo.»[345] El paralelismo formal, la retórica declaración de intenciones de que parten ambos poemas, aumenta el vértigo de las diferencias en cuanto al contenido. La gratuidad altanera del noble aquitano, capaz de versificar dormido mientras cabalga, desligado hasta de la obligación cortés de cantar el amor de su amiga, pero consciente y orgulloso de su vigor poético, contrasta fuertemente con el motivo burlesco del mal caballero, carente de hombría, a quien el poeta gallego satiriza sirviéndose de un influjo musical oscuro, sin que le preocupe mucho su bajeza. De un lado tenemos la pura virtud formal sin otro contenido que la capacidad de lanzar un reto intelectual a todos los valores tópicos; de otro, el contenido más bien grueso de unas coplas que, pese a refugiarse en las convenciones de casta, se alimentan de un son ajeno. Hacia el noreste, pasados los Pirineos, la identidad principesca del poeta se sustenta al borde del

vacío; hacia el oeste, mirando al sur, el poeta cortesano experimenta más bien una atracción ambigua por la alteridad que rechaza. Horizontes perpetuamente alejados, estos dos extremos dibujan el marco en que se ha de mover –por fuerza siempre algo enloquecida– la poesía española.

En algunas cantigas de Alfonso X el Sabio, escritas poco después también en lengua gallego-portuguesa, la figura del negro aparece de forma simbólica, como presencia demoníaca. Un monje «bueno, casto y muy fiel» se ve atacado en su lecho por unos puercos a las órdenes de «un hombre negro de color», que les incita a que no dejen dormir en paz al pobre clérigo.346 Los puercos responden que no pueden hacer nada en contra de su gran santidad, pero «aquel diablo» replica que lo va a deshacer con unos garfios, por mucho hábito que vista. El diablo sabe cómo adentrarse en las carnes del más pintado. El monje pide auxilio a la Virgen María, que aparece como si fuera una pastora amenazando con una vara a «aquella compaña del malvado demonio», les insta a retornar al infierno y la legión maligna se deshace «como humo». El tema de la tentación del monje por unos diablos era tradicional en los relatos de los padres eremitas. La cantiga alfonsí elige a un negro como mejor representante de Satanás. Es quizá la primera vez que un negro habla en nuestras letras, pero no es hombre, sino diablo, y se expresa en gallego-portugués. En otra cantiga alfonsí, el obispo de Siena manda construir un altar de mármol blanco «rico y hermoso», labrado con figuras entre las que hay un demonio de gesto horrendo.347 La Virgen decide que esa representación del demonio no es adecuada, porque no revela sus malignas intenciones «como lo hiciera si fuera negro», y torna milagrosamente su imagen «como la pez». El obispo, enterado de las chanzas que provoca la imagen –de pronto muy notoria– entre los feligreses, manda que la laven y la rasquen, pero como la operación no da resultado, el prelado reconoce la intervención milagrosa y su propio error, haciendo finalmente caso al estribillo de la cantiga: «No conviene a la imagen / de la Madre del glorioso / Rey que bajo ella esté / figura del diablo astroso.» Se trata de una austera recomendación que denuncia como excesivo y acaso pecaminoso el gusto del obispo por la iconografía del mal. El color negro sirve para hacer evidente ese exceso disimulado en la blancura del mármol italiano. Aunque no se trata de personajes reales, las figuras de ambas cantigas asocian al demonio con el color de piel oscuro. En el marco de la poesía gallego-portuguesa, la negritud es todavía una presencia distante, son extranjero o alteridad que simboliza el pecado.

Hacia 1335, don Juan Manuel, sobrino de Alfonso X el Sabio, recoge en *El Conde Lucanor* un cuento de origen árabe que siglos más tarde habría de servir de inspiración para *El retablo de las maravillas* de

Cervantes.[348] Un rey avaricioso e incauto se deja engañar por «tres omnes burladores» y «muy diestros en fazer paños» con la propuesta de financiar la fabricación de un rico tejido que solamente será visible para «todo omne que fuesse fijo daquel padre que todos dizían». El rey acepta la propuesta calculando el beneficio que obtendrá al quedarse con los bienes de los súbditos –previsiblemente numerosos– que no alcancen a ver el vestido milagroso, «ca los moros non heredan cosa de su padre si non son verdaderamente sus fijos». Los tejedores se encierran en un palacio con «mucho oro e plata e seda e muy grand aver» para urdir el engaño. El rey envía a sucesivos emisarios para comprobar el paño, pero ninguno de ellos se atreve a decir que no ha visto nada, por no ser acusados de falso linaje. Cuando el rey se decide a comprobarlo por sí mismo, los tejedores le muestran una labor inexistente, ensalzando figuras y colores invisibles, ante lo cual el rey, creyendo que todos los testigos anteriores han visto lo que él no acierta a ver, teme perder su reino y exagera a su vez entre los suyos las maravillas del tejido. Lo mismo le ocurre a su alguacil, a su privado y al resto en suma de habitantes del reino, por miedo a que se ponga su honra en entredicho. Llegado un día de festejo señalado, todos aconsejan al monarca que vista el paño maravilloso. Los tejedores hacen de sastres para cortar y coser el traje, de mayordomos para ayudar a vestirlo, con malicioso esmero. El rey, «vestido tan bien commo avedes oído» –es decir, desnudo–, se pasea luego a caballo por toda la villa sin que nadie ose desengañarle, lo cual –dice el infante socarrón– «le avino bien, que era verano». Hasta que «un negro, que guardava el cavallo del rey e que non havía que pudiesse perder, llegó al rey e díxol: “Señor, a mí no me empeçe que me tengades por fijo de aquel padre que yo digo, nin de otro, e por ende, dígovos que yo so çiego, o vos desnudo ides”».

El cuento está lleno de implicaciones. Se anuncia la futura obsesión por la limpieza de sangre en la sociedad española. Los tejedores muestran artes y mañas corrientemente atribuidas a los judíos, pero el rey no es menos avaricioso ni menos mentiroso que ellos. Para agrandar su fortuna especula con el derecho musulmán, hace cuentas con el número de vasallos que verán descubierto su falso linaje, provocando la consiguiente deshonra de sus madres. Pero la misma amenaza vuelve su dedo contra él y contra sus cortesanos. La mentira se generaliza, agranda su significación, se convierte en alegoría del edificio social completo. Tiene que ser un negro el único que diga la verdad. No le importa que se dude acerca de su verdadero padre, quizá porque no lo conoce a ciencia cierta, porque le queda lejos, o porque del conocimiento de su linaje no puede resultar beneficio. Es una función de responsabilidad, la suya. No puede fingir honra ninguna, está fuera del juego social, pero a la vez detenta el único papel noble

del cuento. En la tendencia natural a identificarse momentáneamente con la verdad, el lector o el oyente sospechan que, en el fondo, todos somos de algún modo como el negro. Es la primera vez que un negro verídico toma la palabra –y con sentido común– en castellano. Su papel escueto no hubiera podido ser superado, si no fuese porque la verdad nunca aparece tan desnuda como el rey del cuento.

La incipiente prosa española hace hablar tempranamente a un negro en un cuento tomado de los árabes, pero la poesía portuguesa se anticipa en la elaboración del tipo cómico en coplas y representaciones. No tiene sentido disputar prioridades entre dos literaturas que discurren en paralelo, en cuyos territorios la presencia de esclavos africanos es simultánea. El *Cancioneiro geral* de García de Resende, publicado en 1516, incluye dos octavas de Fernam de Silveyra escritas probablemente en torno a 1455, en las que un rey de Sierra Leona, con ocasión del enlace entre la infanta doña Juana de Portugal y Enrique IV de Castilla, expresa reconocimiento hacia la corona a la que sirve, se ofrece para que baile su gente, si su señora lo manda, al modo en que se hace en su tierra, puesto que de otras danzas no sabe.[349] El motivo burlesco está supeditado a la alabanza del poder colonial y no transmite mucha veracidad, salvo la posibilidad de que la desnuda gestualidad africana irrumpiese en la celebración de la corte lusa, lo cual parece proporcionar al poeta callado regocijo. Celebrar las bodas reales con un baile de negros sería reconocer bajo el dominio imperial un potencial salvaje que puede excederlo. También en el *Cancioneiro geral*, un poema burlesco de Anrique da Mota presenta a un clérigo lamentándose porque se le ha derramado un tonel de vino.[350] Culpa a su esclava negra, la amenaza con lardearla, ella se defiende haciéndose entender muy bien en su jerga risible, habla de dirigirse al juez con su reclamación agravada por la sospecha de amancebamiento, hasta que el clérigo renuncia a la acusación injusta. En el intercambio de coplas con sus amigos poetas, uno de ellos sugiere al clérigo que se consuele de la pérdida del vino con la posesión de la esclava. Aquí no solo percibimos acentos más reales, sino que vemos cómo la figura de la negra adquiere protagonismo, se defiende de la injusticia, afirma su carácter y su posición sirviéndose del motivo sexual, que se insinúa como poderoso implícito.

Rodrigo de Reinosa es el primer escritor que hace hablar a los negros en verso castellano, con realismo mucho más crudo que los cortesanos lusos. Se supone que se familiarizó con su jerga en Sevilla, donde los esclavos llegaban a menudo habiendo aprendido algo de portugués en los puertos africanos o en Lisboa.[351] El tipo cómico que luego pasa a los entremeses y a las comedias se desarrolla en estas coplas, cuyo interés, más que poético, es documental. Los negros se

presentan como objeto de burla por su manera de expresarse, por su baja condición, por su alimentación repugnante, pero a la vez se insinúa a través de ellos cierta actitud crítica hacia las costumbres castellanas: un esclavo y una esclava se motejan de «putos negros escarabajosos», con el tratamiento de «don» y «doña» propio de hidalgos por delante, alardeando de la superioridad de sus respectivas etnias de origen y de la alcurnia de sus amos (uno obispo, otro corregidor), a la vez que se acusan mutuamente de comer alimañas.[352] Se alude repetidamente a la sexualidad, el negro se envanece de su brío, pretende hacer con la negra «choque-choque».[353] Otras coplas, que «hánse de cantar al tono del guineo», hacen referencia a las bajas tareas en que se ocupa el esclavo para aliviar su miseria: recoger estiércol, buscar caracoles, robar nabos y cebollas en una huerta.[354] Finalmente, en otras coplas atribuidas al mismo autor, una dama se rebaja a pedir a su esclavo prieto que le cante y le conceda trato carnal, mientras su esposo está en Tierra Santa. El esclavo se resiste, reprochándole a su ama la altivez y la crueldad habituales, pero al final accede, no sin antes entonar su autoalabanza como músico: «Sé cantar con mil primores / tiples, contras y tenores / que más de veinte cantores / me cobdician la garganta.»[355] El poeta juega con la relación tópica entre la música y el sexo, pero, por encima de todo, pone de relieve la musicalidad del esclavo negro. Cuando se aplica a imitar su jerga por primera vez en castellano, el «tono» y el baile del guineo son ya una referencia conocida. En Rodrigo de Reinosa, el hecho musical precede al interés por la jerga y por las maneras de los negros, y en cierto modo trasciende su eficacia cómica.[356]

Gil Vicente escribió sus farsas para divertimento de la corte portuguesa, algunas de ellas en el castellano lleno de lusismos que era de uso protocolario. La proximidad geográfica, política y lingüística con Castilla permitió que ciertos temas se convirtieran en lugares comunes compartidos, en particular los relativos a la negritud, aunque se abordaran de forma diferente. *El clérigo de Beira* se representó ante Juan III de Portugal en 1526.[357] Igual que otras farsas vicentinas, consta de una serie de escenas dialogadas yuxtapuestas, con un personaje que hace de hilo conductor sin que su carácter llegue a adquirir profundidad psicológica y sin que participe en una verdadera trama. Las escenas representan contrastes básicos, como la oposición entre corte y aldea, o entre lenguaje culto y lenguaje vulgar, con el único objeto de provocar situaciones burlescas. La unidad de la farsa proviene de la intención satírica con que se tratan la figura del clérigo, sus atributos eclesiásticos, las costumbres de los cortesanos y las de los villanos, en particular el latrocinio generalizado entre unos y otros. Precedido por su fama de ser «el mayor ladrón del mundo», aparece un pícaro negro que despoja de su vestimenta al incauto hijo de un

labrador mientras se baña. Este ya se había dejado robar por unos avispados mozos de corte un cesto con viandas, sustraído previamente por él mismo a unos parientes cercanos.[358] El negro entra en escena cantando y se expresa en jerga afroibera, con abundantes invocaciones religiosas. No tiene reparos en jugar con expresiones de la liturgia, fragmentos deformados del padrenuestro o de la salve, para mofarse y provocar la risa de los cortesanos. Finge espantarse de tanto robo y tanto engaño, apela a la omnisciencia del Todopoderoso de manera falsaria y caricaturesca: «¡Calla! Rios [Dios] encima é / y a quien furta ele lo ve. / Rios nunca va drumí, / sempre abre oyo así.» Un poco más adelante, utiliza los mismos atributos para describir los poderes del maligno: «Mi no hablá burlería, / pos ¿para qué furtá? / Que riabro [el diablo] sempr'etá / abre oyo turo ría.» Dejándose llevar por su locuacidad, bajo el lema «mundo, turo cansera» (todo en el mundo es fatiga), el pícaro prieto entona un responsorio en el que la palabra «cansera» se repite al final de cada verso, como en una antífona coral africana, que al producirse en lengua romance parece anticipar el son montuno. Mientras busca la ropa del labriego entre los matorrales, libra una letanía grotesca, retazos de una salve corrompida mezclados con interjecciones groseras y expresiones escatológicas, monólogo fascinante, semejante al encantamiento brujeril de un babalao, que desde el punto de vista literario es lo más potente de la pieza. Gil Vicente concede mucho espacio al negro en esta farsa, se sirve de él para expresar humorísticamente su concepción fatalista de la sociedad. El negro de parla delirante simula diálogos imaginarios, hace referencia con nombres y apellidos a los cortesanos, al mismo rey, ante quienes supone que van a pedir los limosneros. Adoptando alternativamente la voz del noble o la de su escribano, reprocha la fecundidad de las mujeres pobres y el vicio de la bebida de los hombres, acaba en una defensa del robo como única forma de supervivencia, compatible con la fe religiosa más inocente: «Quen furtá, homble sesuro / y loar a Rios con turo / y Siñó Pirito Santo.» Gil Vicente documenta así el extraño germinar del sincretismo religioso afrohispano. La jerga del pícaro negro serpentea entre dos lenguas peninsulares. No hace sino lo que hacen todos: hurtar invocando al cielo. En su caso, basta con ir robando «poco cá, poco rellá, / poco requí, poco rellí, / grano, grano, gallo fartá» (grano a grano se harta el gallo). Sin necesidad de sugerir profundidad psíquica, su carácter esquematizado basta para expresar la amarga –pero risible– verdad del mundo. Gil Vicente convierte al negro pícaro en prototipo universal.[359]

Las letras castellanas desarrollan ese prototipo, que poco a poco va adquiriendo carnación más humana. Todavía en el segundo cuarto del XVI ocupa poco espacio la negra de la *Farsa de la hechicera* de Diego

Sánchez de Badajoz, pero se muestra llena de buenos sentimientos. A un galán a punto de darse muerte por un desengaño amoroso, la negra le arrebata el puñal diciendo: «nunca bono sar morira». Y junta afectuosamente su cara con la de él, pero es brutalmente rechazada por el hidalgo que exclama: «puta negra dasme besos / hacerte he saltar los sesos / si dese modo me tratas».360 Un caballero español desengañado puede cometer el grave pecado de atentar contra su propia vida, pero no llegar hasta el extremo de aceptar mimos de una esclava negra, aunque el impulso que provoca el contacto de la piel negra con la blanca fuera solo fraterno. La negra honra puede más que la bondad ingenua. En la *Farsa teologal*, mientras un teólogo alecciona largamente a un pastor, una muchacha prieta viene cantando un villancico, tañendo alegremente un pichel con el que va a buscar vino para su señor, dando al teólogo motivo de regocijo y alabanza: «O sacro verbo divino / o misterios eternales / que aun a los negros bozales / manifiestas tu camino.»361 El teólogo la requiere, capcioso: «ven acá, ven acá, hermana», pero la negra se asusta; el teólogo la retiene por un brazo para que siga cantando, pero ella insiste en escabullirse y amenaza con gritar; el teólogo le ofrece nueces y el pastor la increpa: «ven acá, negra maldita». Ella se niega a cantar, aunque le dieran higos. El pastor la llama «doña negra de azabache», creando con el tratamiento señorial el efecto sarcástico que ya conocemos, y le arrebata el jarro de estaño para hacer con él un espantajo como sigue: lo ata a su cayado, mete una vela dentro, lo tapa con un papel negro «con ojos y boca, por donde sale la luz de la vela». Como ella entretanto huye, llama a unos muchachos para que vayan «a coger escaravajo», con intención de espantarla a ella y si no a otro negro o, en última instancia, a alguno de los chavales, para divertirse «un cacho». El caso es meter miedo a alguien. La brutalidad rústica construye así un esbozo de escenografía pagana que poco tiene que ver con la teología cristiana. Sánchez de Badajoz, quien parece conocer las coplas de Rodrigo de Reinosa y acaso también las farsas de Gil Vicente, innova poniendo en relación de igualdad, como caracteres de farsa equivalentes, a la negra que habla guineo, al cristiano galán, al teólogo o al pastor. Ella muestra sentimientos bondadosos e inocentes que el autor quiere hacer cercanos, mientras en ellos se delatan dobleces oscuros y crueles que puestos en escena resultan exóticos, aunque sean muy propios de la raza. En cierto modo, cuanto menos elaborado está el motivo de la negritud en las letras hispanas, cuanto más próximo a las impresiones primeras que debieron de causar los negros en la sensibilidad de los nativos peninsulares, más sugestivo nos parece. Solamente Cervantes y Góngora sabrán preservar, cada uno a su modo, la frescura de esas impresiones.

En dos comedias de Lope de Rueda, representadas en torno a 1540,

la negra aparece como tipo cómico plenamente configurado, dentro de «pasos» o entremeses independientes de la trama principal, herederos de las coplas dialogadas en las representaciones juglarescas y de las farsas. En la escena séptima de la *Comedia llamada Eufemia*, el escritor, director de compañía y actor pone en escena al taimado lacayo Polo intentando seducir a la negra Eulalla.362 Desde la puerta de la calle, la oye cantar unas coplas en forma de zéjel, con versos que fluctúan entre cinco y seis sílabas, próximos a la seguidilla. «¡Qué embebida», exclama el lacayo, «está en su música!» La esclava da a entender que la música es el don propio de los negros: «Ofréscomela Dios turo poreroso, criaror na cielos e na tierras.» Asoma luego de mala gana, porque se ha quemado el pelo con hojas de lejía, intentando volverse rubia. Polo la requiebra con hipocresía, le ofrece mentidos regalos, ella desconfía, pretendiendo que podría casar mejor, y pide que le compre un papagayo, para enseñarle a «fablar en jaula», y una mona, para que cuide su estrado, donde recibir las visitas. La intención de que el auditorio identifique a la esclava con ambos animales es patente: la esclava es a sus amos como el papagayo y la mona son a la esclava, que proyecta sobre ellos su aspiración de ejercer de señora. En contrapartida apunta levemente la consideración del deseo de poseer esclavos como si fuera lujo superfluo. La pretensión de mejora social de Eulalla, en razón de sus cualidades físicas («que aunque tengo la cara na morenicas, la cuerpo tienes como un terciopelo dobles»), se cruza dramáticamente con la perversa y codiciosa intención de Polo: «¡Pese a tal con la galga! Yo la pienso vender en el primer lugar diziendo que es mi esclava, y ella póneseme en señoríos.» El insulto de «perra» abría ya las coplas de Anrique da Mota. La degradación de la esclava negra al nivel de animal por parte no ya del amo, sino de un mero lacayo, y la aspiración de ella al reconocimiento y el ascenso de clase a través del amor son vectores opuestos que dan fuerza tragicómica al paso. En el corral de comedias, los hombres de toda condición debían de identificarse con el lenguaje del lacayo por soberbia de casta, por machismo, por lujuria o por codicia, mientras las mujeres debían de oscilar entre sentirse superiores como cristianas blancas, con derecho a reírse de la negra burlada, y sentirse mujeres en relación de igualdad.363 Solamente el divino don de la música parece volar por encima de esa cruel encrucijada de intereses mundanos.

Independientemente de cualquier valoración moral, Lope de Rueda hace gala en sus pasos de un instinto dramático electrizante, aunque la construcción irregular de sus comedias y su lenguaje literario poco pulido generen reservas entre los críticos. Cervantes afirma su excelencia en el prólogo a la edición de sus propias comedias y añade un dato interesante: el mismo autor se encargaba con éxito de los

principales roles cómicos, entre ellos el de negra.[364] En la *Comedia llamada de los engañados*, se inserta una escena doméstica en la que, en presencia de Gerardo y su hija Clavela, la moza Julieta y la negra Guiomar intercambian insultos.[365] Llega Gerardo llamando a voces a la negra y, como ella tarda en responder, pone en duda que atienda debidamente a sus obligaciones; ella replica con una lista de sus muchas faenas: barrer la casa, servir la mesa, poner la olla, fregar escudillas y platos, coger flores para su joven ama... Tornan a la memoria la esclava de Ibn Quzmân y sus quehaceres, en la Córdoba musulmana del siglo XII. Pero ahora la esclava negra lleva la voz cantante y establece complicidades en el interior del hogar cristiano. Clavela quiere ayudar a casarla bien, Gerardo le pregunta si ya no quiere ser monja y ella responde: «Yo, siñor, queremos muntipricar a mundos.» Estalla la carcajada brutal de complicidad entre el actor y su auditorio. El amo la llama «perra» según la convención, la criada Julieta mete baza añadiendo otros epítetos coloristas: «cara de carbón de brezo», «cucaracha de sótanos», «desatinada» y «borracha», pero Guiomar replica reivindicando su linaje de pretendida realeza africana, recordando con lágrimas a su hijito nacido en Portugal, sin privarse de calificar a la joven criada blanca –tal vez no solo a ella– de «putiñas medrosas», con intención de insultar quizá más por lo pusilánime que por lascivia interesada.[366] Enternecida ante el sentimiento materno, Clavela defiende a su esclava. La intención última de la escena es sin duda realzar su humanidad ofendida. Aunque se sirve del insulto racista para provocar la risa, Lope de Rueda busca la identificación de una parte, al menos, de su auditorio con el papel que él mismo representa.

Por la misma época, la novela confirma el grado de inserción de los negros en la sociedad española. El salmantino Lázaro de Tormes es hijo de la intemperie, «nacido en el río», en un molino de harina emplazado dentro del mismo cauce, un semejante de aquel hijo de las olas de la cantiga alfonsina. Cuando su madre enviuda, recibe como padrastro a un negro mozo de establo, de la unión de ambos tiene un hermanito igualmente oscuro de piel, que crece algo desconcertado entre rasgos étnicos diversos: «como el niño via a mi madre e a mi blancos y a él no, huya dél con miedo para mi madre y, señalando con el dedo, dezia: “¡Madre, coco!” Respondió él riendo: “¡Hideputa!” Yo, aunque bien mochacho, noté aquella palabra de mi hermanico e dixe entre mí: “¡Quantos deve de aver en el mundo, que huyen de otros, porque no se veen a sí mesmos!”».[367] De nuevo nos encontramos ante una situación en la que el negro tiende naturalmente a asimilarse al blanco y a sus maneras. Más hondo que el efecto burlesco, late un espíritu crítico –humanista, evangélico– que insinúa el escaso fundamento del sentimiento de superioridad de unos sobre otros. Esta

ambigüedad moral caracteriza toda la literatura de negros en España.

En el *Entremés de los negros* de Simón Aguado, la ambigüedad moral se convierte en amenaza de turbulenta rebeldía social finalmente resuelta en baile.[368] Páginas atrás dejamos al negro Gaspar llegando a la plaza, guitarra en mano, bailando la chacona. Su amo Rubio lamenta sus habilidades canoras, tañedoras y danzantes, que fueran loables si no se requiriese de él otro servicio, excusables si no se complicasen con la afición «a una negrilla de un vecino». Una vez más el motivo musical enlaza con la inclinación libidinosa, pero justamente para mostrar luego implicaciones de mayor alcance. Rubio advierte a su vecino Ruiz de que su esclava Dominga anda en tratos con Gaspar, cosa que va en detrimento de los intereses de ambos y de la honra de sus casas: «quien esclavos quiere, que en malas galeras reme», se queja Rubio. Ruiz matiza por el lado ventajoso: «Ande vuesa merced, que no le pesa de tener negrillos, que todo es dinero.» Llegan Gaspar con su guitarra y Dominga en compañía de otro negro músico. Los amos amenazan con azotarlos y pringarlos, prodigan los insultos de rigor: «perro», «bellaco», «borracho», «galga desatinada», etc. Pero los esclavos resultan más bien respondones: Dominga pregunta si «hay alguna premática que diga que negro con negra no podemo hace negriyo»; argumenta que «toro somo pecandole»; y recuerda con orgullo su origen, tanto como su inserción en la cristiandad: «Manicongo nacimo, Seviya batizamolo.» El otro negro, Antón, sugiere tocar y cantar para aplacar a los amos, pero remata la frase con fieros de sombrío valentón: «y si no juro á rioso que ha de haber cuchiyadas como tiera» («como quiera»: a diestro y siniestro, caiga quien caiga). «Bien ríes, plimo», le apoya Gaspar enseñando los dientes. Tocando, cantando y bailando, la pareja se jura amor eterno, voluntad de unirse en santo matrimonio. Rubio y Ruiz vienen ya con hachas encendidas para derretir el tocino, seguidos de sus respectivas mujeres, que se oponen al castigo. Rubio se escandaliza ostensiblemente al verlos cantando, en vez de pedir perdón de rodillas. La mujer de Rubio propone un remedio seguro: casarlos y que se junten a dormir cada sábado. Pero Gaspar pregunta, haciéndose el loco, «cuántos sábaros tiene cara semana». Ruiz, harto de diabluras, cede al fin y repentinamente se propone como padrino, desdiciendo su cólera inicial; su mujer quiere ser la madrina, pero Gaspar, firme en su insolencia, ataja replicando que «nosotros tenemos padronos y mandronas». La mujer pregunta entonces a su vecino Rubio, con sentido práctico, cómo será el reparto de los frutos del matrimonio. Gaspar responde: «dame cara noche sábaro, que yo daré negro para toro». Ruiz ordena a su criado Chuzón que avise al cura, el criado le sugiere que «haga que se laven todos, que huelen a grajos que los toma el diablo». «Oler a grajos» era otro lugar común referido a los negros.

La expresión se conserva aún en Latinoamérica, donde no se da esa especie de aves, como oportunamente señala Fernando Ortiz.[369] El entremés pasa por todas las amenazas y los insultos tópicos, pero contiene una novedad importante: señala el umbral en que el ánimo de los amos, guiado por el criterio conciliador de sus mujeres, se inclina a permitir el enlace entre los esclavos y a sumarse a la alegría de la celebración.[370] La amenaza del maltrato cruel parece aquí más nominal que efectiva, los esclavos dan muestra de saber jugar en el límite de la situación. Los amos acuerdan invitar a otros vecinos a la boda de negros, «por que se huelguen, ó nos holguemos». La mujer de Rubio, emocionada, anuncia que se aproxima ya la comitiva: «Es la mejor cosa que habéis visto.» La acotación describe: «Van entrando todos los negros que puedan en orden, danzando la zarabanda, con tamboriles y sonajas, y dan una vuelta al teatro.» En un último sobresalto, ante el aviso de que el cura no puede venir porque está enfermo de gota, Gaspar se exalta rozando la blasfemia: «¡Voto an dioso, que mate al cura y al diablo!» Rubio le frena, sugiere que vaya la comitiva hacia la iglesia, «con todos los primos y que haya baile y canción». Gaspar, satisfecho con la idea, se dirige a Antón: «Vamo mucho norabuena, plimo.» Cantan y bailan una letrilla que merece atención aparte por su interés rítmico.

Simón Aguado fuerza al extremo la tensión entre la amenaza de castigo por parte de los amos y la respuesta de los esclavos cuando hallan oposición a su instinto natural. La motivación sexual intensifica la confrontación, la conduce hasta el punto de fractura del orden establecido, pero la música y el baile, que inicialmente funcionan en el mismo plano que la libido –en tanto que formas de cortejo y de seducción–, adquieren una dimensión superior, conciliadora, más allá de cualquier otro interés –sexual, económico, religioso–, en el límite de lo posible, al filo de la sinrazón. A la luz de las hachas, los ánimos no menos encendidos viran hacia la fiesta y el bullicio, en un clima barroco, tórrido y tenebroso, a medio camino entre la procesión religiosa y el aquelarre. La música junta a negros y blancos casi milagrosamente, en una armonía difícil e inestable, pendiente de un toquecillo de tambor o de pandero que el poeta reproduce, acercando cuanto puede su registro verbal al del sonido en bruto: «A la boda de Gasipar / y Dominga de Tumbucutú / toro haremon de bailar. / Toca, negro. / Toca tú. / Tu, pu tu tu.»

Lope de Vega, «monstruo de naturaleza» según la admirativa expresión de Cervantes,[371] hace intervenir a negros y mulatos en una quincena de comedias, un auto sacramental y un drama novelesco, lo cual no es mucho, dada su inmensa producción dramática.[372] En algunas de esas comedias el negro es, por primera vez, protagonista. En cierto sentido, Lope lleva a su culminación el tipo cómico del negro

hispanizado, desplegando una variedad de recursos cómicos y poéticos que enriquece el tratamiento tradicional a lo largo del XVI.[373] Pero dicha variedad resulta estéril desde el punto de vista de las ideas que estaban en germen en algunos autores anteriores, porque el «Fénix de los Ingenios» ajusta la presencia de negros y mulatos al marco de la ideología dominante y apenas deja resquicio para que se insinúe otro horizonte. Ensaya novedades literarias que tienen significación histórica: introduce en escena a la mulata indiana, la convierte en personaje principal, elogia su belleza y su discreción, la casa con el criado blanco, quien a pesar de ello no pierde ocasión de prodigarle todos los insultos tópicos. Anticipa el ascenso del negro al santoral católico, lo transforma en ejemplo de los más altos valores morales de Occidente. Carece sin embargo de la disposición de Rodrigo de Reinosa, de Gil Vicente, de Sánchez de Badajoz o de Lope de Rueda para vibrar por simpatía con el habla, la música, la sensibilidad o el modo de pensar propios de los esclavos africanos. Lejos de permitir que se expresen con insolencia, como hace Simón Aguado, realza su habilidad para adaptarse a los intereses de sus amos, sean legítimos o engañosos. Repudia formalmente, por boca de una alcahueta, el son popular que probablemente ha bailado muchas veces, aunque maneja con soltura su ritmo –completamente aclimatado ya– en el verso. Desarrolla, en suma, variaciones que convienen para integrar a los afrodescendientes en la concepción española del mundo, regida por los principios de la Inquisición y del Imperio. Asimila una parte de las cualidades atribuidas a los negros como si fueran propiedad natural del cris-

pios de su cultura de origen, sobre todo en lo que concierne a la práctica musical. Dentro del arquetipo literario del esclavo afroibero, hay que distinguir dos subtipos hasta cierto punto independientes: por un lado, el burlesco, propio de coplas, farsas, primeras comedias y entremeses, asociado generalmente con la música; por otro, el héroe singular, santo, letrado o soldado, propio de algunas comedias barrocas. En estas ambos tipos conviven, porque el efecto burlesco sigue siendo necesario para la representación, pero el rastro de la práctica musical se diluye.

tiano viejo de ascendencia montañesa. Anticipa así el cauce por donde han de correr los nuevos tiempos: al llegar a este punto de la historia, la negritud no solo ha sido esclavizada, su alteridad ha sido subsumida por el señorío peninsular o relegada al ambiente caótico de las colonias y está a punto de empezar a disolverse en el imaginario español sin dejar huella durable.

Para comprobar hechos tan significativos, basta con leer atentamente algunas comedias. En *El amante agradecido*, datada en

1602, se insinúa por primera vez el elogio de la belleza femenina de rasgos africanos, una criada mulata anónima provoca una mezcla de rechazo y atracción en el criado Guzmanillo: «reluzían / de manera sus ojos a lo escuro / que entendí que era gato y hube miedo».374 Sin dejarse engañar por la imagen felina, el amo don Juan da por supuesta la reacción inmediata del criado: «que no estuviste lexos de abraçalla». Guzmán confirma: «Blanqueaban también los buenos dientes, / y por Dios que no pude más conmigo.» Es interesante la ambivalencia de sentimientos que la mulata provoca en el criado, pero el alcance de esa tensión dramática incipiente se queda en mero contraste de color, fugaz destello de deseo oscuro. La mulata sevillana se funde por lo demás con la noche, que a ojos de la celestina Belisa, Dios hizo «assi, ciega, y fea / porque flaquezas no vea». Hay un trasfondo común en el que las capas bajas de la sociedad se tocan. Por encima de él debieran brillar los valores que el autor pretende ensalzar, entre los que destaca una y otra vez «el talle» admirable de los personajes principales, pero lo cierto es que al final de la comedia todos especulan con el monto de las dotes y los regalos de bodas y hasta los señores acaban asumiendo la función de tercería que se le reprocha a la vieja Belisa.

Aun cuando la mulata cobre en otras comedias mayor protagonismo y su físico llegue a ser ensalzado incluso por el amo, ese es el marco en que el papel queda fijado desde que entra en escena: recibe los insultos que antes recibía la negra para asegurar el efecto cómico y participa del reparto erótico –que es el objeto que más interesa a Lope– en su relación con los criados.375 La novedad se asienta en moldes establecidos y es tan inamovible que se mantiene hasta hoy en el ánimo de los turistas tropicales. Sin abandonar el lugar común burlesco tradicional, Lope documenta cómo se forma un nuevo tópico para hacerse durable. En Rodrigo de Reinosa, la pareja de negros se insultaba violentamente durante el cortejo, pero sus relaciones no estaban codificadas aún, la negra aspiraba a un mayor reconocimiento social, a una relación más favorable, lo mismo que en Lope de Rueda. La habilidad musical de los negros dejaba abierto en Simón Aguado un porvenir inquietante. Ahora el único porvenir en ciernes es el mestizaje paulatino en las capas bajas de la sociedad, la disolución del color negro en un moreno indefinido, desconocedor de su pasado, que solo pretende amoldarse a los deseos de los criados y a los intereses de sus señores.

En *Servir a señor discreto*, publicada en 1618, el personaje de la mulata Elvira alcanza el máximo desarrollo, interviene decisivamente en la trama, dispone de espacio para lucir su atractivo y desplegar sus habilidades.376 Al elogio tópico de Sevilla y de la hermosa e inaccesible Leonor, puesto en boca del madrileño galán don Pedro, se suma el de la mulata, en términos ciertamente no usados antes. Se

trata, según relata el criado Girón, de «una cierta esclavilla / mulata, y no de Sevilla, / porque ser indiana es fama. / [...] / Y esta la puerta ha de ser / para entrar a esa mujer».377 El sentido de la innovación dramática que Lope introduce con este personaje es bien preciso: le atribuye el papel de mediadora en amores que hasta entonces se reservaba para el sombrío personaje de la celestina, una función clave en la producción literaria y en la vida misma del autor. De la negritud no hereda la mulata lopesca más que los insultos. Pero la tercería se despoja con ella de viejas sayas y de resabios para lucir un aspecto exótico, saludable e incitante. El trasfondo moral, no obstante, sigue siendo ambiguo, pues don Pedro, aspirante a la belleza y al estatus social de Leonor, para vencer su rechazo altanero trata de aparentar fortuna, casa y hábito de caballero que no tiene, haciendo pródigos regalos que le conducen a la ruina. La mulata Elvira destaca por ser aguda y discreta, además de hermosa. Confiesa su afición a los versos, cuando Girón se presenta como vendedor de coplas, y lamenta que no haya quien los escriba para ella, por donde el lacayo deduce ocasión para dar acecho. Cuando dos fámulos de inferior condición la acosan llamándola «tizne mía» y alabando la suavidad proverbial del «cuero» de las mulatas, ella los desprecia, responde a la amenaza de bofetadas con un fino «cuchillo de estuche» y los envía «a requebrar a sus fregonas».378 Sin salirse del marco de la esclavitud, Lope quiere señalar grados en la escala de la servidumbre: una esclava mulata linda y refinada tiene más valía que el sirviente blanco, villano y zafio. Entretanto, la bella y altanera Leonor recibe de su padre don Fernando, indiano acaudalado, el mandamiento de otorgar su mano a un capitán de navío también rico, pero entrado en años, hosco y no muy agraciado. Elvira aprovecha para hacerle llegar a su ama unos costosos diamantes de parte de don Pedro –que está jugando a un albur toda su bolsa– y unos versos donde finge que sus estados respectivos son iguales. Leonor se arrepiente del desdén inicial y se declara al momento enamorada. Lope se complace en acentuar los rasgos de la volubilidad femenina.

Enterado don Pedro del avance de su causa por mediación de Elvira, la llama, para escándalo de Girón, «mulata del cielo» y «velo del sol», como las nubes que, aunque más bajas que el sol, también son cosa de altura. A renglón seguido Lope emplea todo su ingenio versificador y su no escasa erudición, con citas de Plutarco y Plauto, para hacer que encaje el calificativo habitual de «perra». De nuevo varía el registro cuando llega Elvira bien ataviada y don Pedro se enternece al verla: «¡Qué aseada! ¡Qué briosa! / ¡Qué limpia! Bien haya, amén, / el caballero que amó / tu madre, pues engastó / ébano en marfil tan bien.» No hemos de dudar que el principio activo, masculino, que justifica el ascenso social del mestizaje procede del linaje blanco. La

propia Elvira no se siente muy segura de su calidad, se autodenomina «poco de bayeta», y cuando don Pedro quiere besar su mano, advierte: «¡Ay! ¿No imagina / que se tiznará la boca / si en estos carbones toca?»[379] La valoración incierta del color de piel de Elvira provoca ambigüedades, situaciones en las que el instinto poético y dramático de Lope puede ponerse a prueba, insertando en el verso imágenes inusuales. Los matices intermedios, sin embargo, se reducen mucho cuando Girón pide dinero a Elvira para financiar el regreso a Madrid de don Pedro –que ha echado el resto en regalos y quiere quitarse de en medio para no descubrir su engañosa posición–, con la arriesgada excusa de que va a recibir un imaginario hábito de caballero. Ambos criados se enzarzan en discusión, dando lugar de nuevo a los insultos racistas. Ella, con sorna y donaire, le dice que, si quiere llevar algo suyo en prenda, se lleve su alma; y él replica ásperamente, reviviendo al malvado lacayo de Lope de Rueda: «Mejor tu cuerpo quisiera; / que, en efeto, le vendiera, / y me valiera dinero.»[380]

El valor de esta obra como documento de la movilidad social de una época en la que inmensas riquezas afluían a la Casa de Contratación de Sevilla, mientras Madrid era un hervidero de albañiles construyendo mansiones a toda prisa, radica en que refleja no solo la posibilidad de ascenso de algunos esclavos –particularmente los de origen indiano, como Elvira– y el empobrecimiento ya clásico de los hijos de la vieja hidalguía castellana, sino también las renovadas aspiraciones de estos a capturar una parte del botín americano por vía de enlace matrimonial, haciendo valer tanto su educación poética como su figurín cortesano. Lope se retrata a sí mismo en la mayor parte de los jóvenes galanes que pueblan sus comedias. Independientemente de otras valoraciones ideológicas, en favor de su ética de escritor está la ausencia de autocomplacencia en la pintura de esas aspiraciones confusas, situadas en la enigmática frontera entre el deseo erótico más o menos idealizado y el más burdo interés. La comedia nacional en su apogeo expresa cómo triunfa la ética del engaño, cómo la picaresca alcanza a sublimarse entre la nobleza misma. La intervención de la mulata consigue despertar el amor de la rica heredera sevillana por un hidalgo de mediana posición, fingido caballero. Pero todo pende del hilo del engaño. Dos nobles en Madrid comparan los fastos de la corte con los de Sevilla, atentos a las ocasiones de disfrutar del galanteo amoroso en el Arenal o en el Prado: «Amar de mezcla es ya razón de estado», dice don Diego de la Cerda al conde de Palma.[381] Ventajas del flujo intercontinental de riquezas que agita los deseos en todas las capas sociales. Don Pedro y Girón aparecen de camino, a la altura de Córdoba, en escenas comparables a las del *Marcos de Obregón* de Espinel, novela de la itinerancia por los caminos polvorientos de Castilla a Andalucía. Lope innova intentando mantener nuestra

atención a la vez aquí y allá, sustituyendo alegremente la unidad clásica de lugar por una panorámica en tres estaciones, precursora de los trenes de alta velocidad. Un astrólogo viajero predice a don Pedro que el bien ha de venirle de un puerto, y a Girón que «hará su sangre ajedrez».382 Lope no pierde ocasión de ensayar nuevas fórmulas para la burla tópica acerca del color de piel; ni tampoco de usar las viejas, porque –volviendo de un salto a Sevilla–, cuando el padre de Leonor se enfurece porque su hija rechaza al candidato soldado y se entera de que Elvira ha favorecido el trato con el madrileño ausente, gravita de nuevo la ominosa amenaza del tocino derretido sobre la suave piel de la mulata. Elvira se libra exagerando el encomio de don Pedro, remata con la promesa del hábito, ante lo cual don Fernando abre mucho los ojos y decide viajar hacia la corte de inmediato, al encuentro de la culminación de su linaje. No sin antes interesarse por la condición del criado Girón, que anda en tratos con Elvira, quien apunta: «Es un hombre / casi de mi color, y bien hablado.» Lope tensa bien la cuerda de su nueva lira antes de pulsarla: al fin y al cabo no hay tanta diferencia de color entre mulatos indianos, recientes, y algunos españoles que vienen de antiguo muy mezclados. Su mejor nota, aprendida en el conocimiento del alma femenina, vibra entonces para condensar en un verso la estética itinerante que ha de acabar por fundir matices de color. Don Fernando va a sus preparativos exclamando: «¡Qué poco hay que fiar de gente moza!» La mulata Elvira hace un aparte: «El camino en el alma me retoza.»383

Regresamos al Prado madrileño: don Pedro y Girón vagan por él sin esperanza de cena, topan con unos músicos cantando seguidillas a las fuentes rumorosas del paseo. El conde de Palma viene dando el brazo a una tal Felipa, los músicos tratan a la pareja como a lacayo y buscona (consecuencias del amar de mezcla), salen a relucir los aceros, los músicos pendencieros rodean al conde con intención de acabarle, pero don Pedro y Girón irrumpen valerosamente, cruzan armas con ellos y los ponen en fuga.384 El agradecimiento eterno del conde de Palma, cuyo apellido es Portocarrero, asegura no solo cena y cama para esa noche, sino un futuro más halagüeño para don Pedro, al que el conde pone a su servicio como secretario. Él es el «puerto» que predecía el augur. Enterado de la próxima llegada de la comitiva sevillana, soluciona el aprieto del galán instalándole en su casa como si fuera el señor, para que reciba a don Fernando y a su hija con supremo y arriesgado engaño, resuelto finalmente con magnánimas dotes y con un hábito de caballero que por casualidad le sobraba a un marqués amigo de Portocarrero, como si tal cosa. La generosidad sin límite del conde culmina cuando confiesa haber caído él mismo, durante sus escarceos por Sevilla, en las redes de la hermosura de Leonor. Don Pedro no duda en cederle humildemente el terreno, si su

nuevo amo lo requiere, pero el conde de Palma no admite que otro árbol haga sombra a su cortesía española. La riqueza fabulosa y la nobleza desprendida aparecen como valores supremos, capaces de legitimar el engaño y de trocarlo en verdad. A ellas ha tenido acceso el galán por medio de su valentía. Lope convierte así el título de la pieza en moraleja, prolongando el consejo que ya daba su maestro Espinel: medrar al servicio del buen linaje.[385]

Lope de Vega amarra al tronco más firme su inquietud erótica, su capacidad de exploración literaria. Quiere alzar el «mediano estado» a título de nobleza. Solo en la seguridad del puerto se permite aproximar matices de color, establecer nuevas gradaciones entre las clases bajas, favorecer el abrazo del criado blanco y de la esclava mulata, tocados ambos por la bendita chispa del ingenio. Antes de que se consume la unión, no puede privarse de conceder al gusto más vulgar unos cuantos chistes dudosos e insistentes. «Un Miércoles de Ceniza / se me figura tu boda / pues de negro se entapiza», masculla Girón. Elvira, más espiritual y atrevida, bromea sobre la condición de hijodalgo: «Pues, ¿quién hay hijo de nada?» Y Girón encadena en su línea: «Mejor es algo que galgo; / pero cuéntate casada, / ya que de galgo me valgo.» La profecía sobre la sangre hecha ajedrez está para cumplirse. Lope se mueve en todas las direcciones del tablero, salta de casilla en casilla, oscila entre los dos puntos de vista enfrentados, quiere que el ánimo de su auditorio también oscile. Sería vano formarse un juicio unilateral sobre un poeta tan poderoso. Aunque se atenga a los valores más obvios, hay momentos en que nos hace sentir la sombra de la duda, el escalofrío de lo incierto. La copla que cantan unos indianos fingidos, hacia el final de la comedia, pone en danza, entre signos de interrogación, el concepto mismo de la esencia patria, de la que con frecuencia se considera a Lope exponente máximo: «En España no hay amor. / Créolo ansí. / Allá reina el interés. / Y amor aquí. / ¿Taquitán mitanacuní, / español, de aquí para allí, de aquí para allí?»[386] Lope deriva en todas las direcciones, acompaña con la imaginación el incesante ir y venir de la flota española hasta los límites que alcanza su lengua.

En *El santo negro Rosambuco de la ciudad de Palermo*, el tipo dramático afrohispano se escinde en dos roles opuestos llevados al extremo. A la negra se le asigna el rol burlesco tradicional, más afeado que de costumbre, mientras el negro se alza con la condición inaudita de varón santo.[387] Por ello resulta instructivo considerarla con detenimiento, aunque ciertamente no es la mejor comedia de Lope. Rosambuco, de origen etíope, se ha ganado por su valor la condición de liberto y capitán de una galera de corsarios turcos. Es capturado por don Pedro Portocarrero, entregado como regalo al virrey de Sicilia y luego por este al alguacil de Palermo, Lesbio, quien lo pondrá al

servicio de su esposa Laura. No está claro si es un regalo valioso o un paquete del que todos prefieren deshacerse. Durante un paseo clandestino en compañía de la negra Lucrecia, cubiertas ambas con prudente manto, Laura recibe requerimientos del osado capitán Molina para que deje ver algo más que sus ojos, y aunque ella se niega honestamente, le muestra cierta inclinación. Lucrecia se expresa en jerga negroide poco creíble. A Lope no le interesa más que esbozar el tipo, solo comercia con la sal gruesa, no tiende la oreja con el interés de sus antecesores. Molina bromea torpemente con el hecho de que Lucrecia tape «un manto con otro manto», como si la piel negra fuese mero disfraz. El alguacil Lesbio aparece en compañía del virrey, se pica de curiosidad ante las dos mujeres encubiertas, pide que se destapen según manda la ordenanza, Molina lo impide desafiante, por alardear de caballero. Laura se escabulle y cambia su manto con el de su amiga Niseya para no ser reconocida en casa.[388] Cuando recibe a Rosambuco, aunque lo acepta como don, Laura protesta: «bastaba en casa aquesta negra / sin tanta tizne y tinta». La dama completa su observación con un vistazo a su buen talle, la negra lo ratifica prometiéndose algún disfrute. Laura ofrece al esclavo su estimación como hijo a condición de que se torne cristiano, pero Rosambuco defiende con firmeza la ley musulmana que adoptó en la infancia. Es notorio el hecho de que el negro, a diferencia de Lucrecia, se expresa en castellano correcto. La negra le provoca, se ofrece de manera expresa, y como él rehúsa, amenaza con «hacer embuste / para que molerte a palo». Se entiende en cambio llanamente con el viejo escudero Ribera, que llega con el manto de Laura devuelto por su amiga. En el mercado de los deseos, la lozanía de la negra es intercambiable por la lascivia del blanco decrépito. Lesbio y Rosambuco los sorprenden abrazados, el amo ordena al esclavo que los amarre uno contra el otro, pero de espaldas. Ribera entrega el manto de Laura a Lesbio, este reconoce el engaño e imagina la afrenta. El escudero amarrado se lamenta de su suerte, llama a Lucrecia «retablo de tizne» y ella le espeta: «Valgan diabro, puta viejo / yo ten mataré a culadas.» Lesbio quiere que Rosambuco estrangule a su mujer por la supuesta infidelidad, ella pide licencia para rezar primero ante la imagen de san Benito, que milagrosamente mueve un brazo para bendecirla. El marido maravillado abandona su enojo, el negro se siente iluminado por la verdadera fe, abjura de Mahoma y solicita ser bautizado.[389]

El viejo escudero y la negra han pasado un día entero atados espalda contra espalda. Él la llama perruna maloliente, la acusa de haber sufrido un cólico de miedo. Ella se rebela, defiende que el desarreglo no es suyo, él lo reconoce. Rosambuco se aproxima resignadamente para desatarlos y les advierte que no repitan sus juegos ilícitos. Ribera

maldice del amor, lo condena al fuego. Lucrecia secunda: «Fuego, amor, que azota y pinga.» Los atributos del dios flechador se confunden con los del amo severo, castigador de esclavos, y el tocino derretido se cambia por la vejación escatológica, tópico burlesco habitual de la literatura de pícaros. Rosambuco en cambio se aviene con el reparto dual de sustancias que le toca en su nuevo estado: «Ya con esta ley me alegro; / blanca el alma, el cuerpo negro.» Como si Lope insinuase ahora que esa es la opción natural, la verdad profunda del hombre desde la caída de Adán.390 Queda dormido en trance y aparece san Francisco con el cordón de su orden para que el negro lo ciña, echando mano de la misma consonancia forzada entre la piel oscura y el goce espiritual: «que ya infinito me alegro / de que he de llevar conmigo / un fraile santo, aunque negro». La adversativa indica lo excepcional de la situación, justificada como efecto dramático milagroso. El futuro santo decide ser bautizado con el nombre de Benito. Lope aprovecha todos los recursos para producir el contraste barroco entre lo escabroso y lo sublime. En cuanto tiene al negro encarrilado por el camino de la santidad, amarrado por el cordón franciscano y no a la baja sensualidad, ensaya nuevas fórmulas para jugar con el color de la piel, ahora a lo divino: «un negro rosas envía / a Dios, que tiene por blanco». Los colores siguen fuertemente jerarquizados, unidos por la mediación de las rosas, que son como los dardos de amor. El poeta es consciente de que anticipa proféticamente la inclusión del nuevo Benito en el santoral católico: «aunque eres negro habrá día / en que estés hermoso y blanco». La resurrección de la carne corregirá en su momento el reparto étnico de la creación, igualando a los hombres buenos en blancura, de acuerdo con el modelo jerárquico.391

Lucrecia viene cantando un remedo torpe de la famosa copla del caballero de Olmedo. Ve a Rosambuco dormido y se inclina para besarle, Lesbio se oculta para contemplar la escena. La dramaturgia se dispara en invenciones: una cabeza de sierpe sale con un cohete de debajo del tablado. La negra huye despavorida, Lesbio reprocha al esclavo su pereza y él responde que, tras quedar «elevado» como suele, halla milagrosamente labrado el huerto cuando vuelve en sí. Para despejar las dudas del amo, le hace subir sobre sus pies y ambos se elevan casi como el cohete. El amo, vencido, se arroja a los pies del santo, le ofrece la mitad de su hacienda. El nuevo Benito la rechaza, pero pide que le permita entrar en el convento franciscano. Lesbio ofrece su mediación para vencer la dificultad de hacer monje a un negro.392 Entretanto don Pedro se ha batido en duelo con el desazonado capitán Molina, que ha resultado herido y se halla al cabo de la muerte. Tan pronto como la sangre asoma, los contendientes se han hecho amigos para siempre, con la bizarría habitual de la gente

«que tiene por madre a España». Lesbio le encaja el sombrero de Benito al moribundo, que sana al instante. Portocarrero considera «gran bajeza» creer posible semejante milagro de un negro, pero Lope se arroga el privilegio de hacer cambiar de opinión a un grande de España. Molina, recién sanado, pregunta de dónde le ha venido la merced y Lucrecia se precipita a apuntarse el tanto: «Por lo neglo, siñol, que ya tenemo / tanto de Manicongo.» Aquí el efecto cómico gana altura, compite con sus mejores precedentes, Lope realza la presencia y el número de los negros en España y en sus dominios, aunque no todos ellos puedan atribuirse la santidad.[393]

Tampoco entre los blancos la santidad triunfa siempre, ni siquiera en el seno del convento. El hermano Pedrisco descarga su ira envidiosa contra el humilde Benito, en una interminable sarta de ofensas que parecen tener por objeto concentrar todo el sentimiento racista del auditorio con fines catárticos: «padre Mandinga», «perro tiznado», «perro penitente», «galgo sucio», «negro de Barrabás», profiere el hermano antes de dar de coces al santo. Prima el interés dramático y la voluntad de subordinar el tópico burlesco al motivo piadoso. Pero el autor no desperdicia ocasión de preparar las rimas para seguir insultando a la negra sin más objeto. Cuando el capítulo del convento elige a Benito como guardián, Pedrisco, resentido, planea su muerte. Pide a unos músicos que le den matraca con unas seguidillas ofensivas.[394] A cada ofensa de los músicos responden unas voces angelicales, contrahaciendo las seguidillas a lo divino, sustituyendo los insultos por alabanzas. La función musical proveniente de los entremeses, inevitable en toda comedia que aspire al favor del público, se presenta aquí como ejemplo de un proceso de divinización generalizado en la lírica áurea española. El alternar de llamada y respuesta, tan propio del canto negro como del folclore peninsular, cobra sentido histórico, de progreso moral, y asistimos a una antífona sorprendente entre el bien y el mal. La escena intensifica la confrontación entre el sentimiento popular de repulsa hacia el esclavo negro y la recuperación piadosa de su figura. Señala un grado de conciencia social nuevo en relación con el siglo anterior. Para que la catarsis sea posible, Lope juega con la identificación alternativa del auditorio con principios opuestos y extremos, no como división de opiniones entre el público, a la manera de Lope de Rueda, sino como drama universal de conciencia. En la obra del Fénix el elemento femenino suele estar del peor lado, moralmente hablando, salvo cuando es objeto del deseo; el drama de conciencia afecta principalmente a los varones, que son los que pueden alejarse de la baja sensualidad y moderar sus ambiciones. La jerarquización moral que Lope se esfuerza en establecer de continuo es aciaga, pero eso no obsta para que intentemos comprender el alcance de los cambios que

refleja: partiendo de la asociación habitual de la negritud con la baja sensualidad, que en realidad es común a todos los hombres, ha convertido su redención en tema de debate público, como el «amar de mezcla» en cuestión de Estado. Lope estaba acostumbrado al exceso, a la expansión incontrolada de sus emociones y de su psiquismo, tanto como al escándalo. Sus dramas privados tenían que alcanzar –o mostrar su verdadera– dimensión universal. Unas veces tomaba su desvarío por norma; otras sus contradicciones íntimas revelaban una verdad que otros no se atrevían a exponer en público.

El malvado y brutal Pedrisco, imprecando aparte «puto perro» hasta la saciedad, nos proporciona la fórmula fulminante, la clave de esta singular pieza, que podría haber servido de título si Lope no hubiera sentido la necesidad de moderarse un poco: «Al perro han hecho pastor.»[395] El ingenio paradigmático del autor funciona al cien por cien cuando enlaza tópicos extremos. Pedrisco oculta bajo su manto una guitarra, de la que se ha apoderado cuando los músicos se negaban a cantar más vejaciones. El nuevo guardián del convento le pregunta qué es lo que esconde y el instrumento musical se transforma en lagarto. A esta metamorfosis colorista y al remedo escatológico de las coplas castellanas que hace Lucrecia –«la gala de Mieldina»– se reduce el papel de la música profana en la pieza.[396] Llega el virrey a entrevistarse con el santo y a Pedrisco no se le ocurre otra cosa que tiznarse el rostro y hacer locuras para desacreditarle ante la autoridad. El rostro que debiera ser espejo del alma quiere volverse máscara negra, burlesca, aterradora. Precursa la tendencia del hombre blanco a suplantar, a manejar a su antojo la expresión del negro: el *blackface* del espectáculo decimonónico norteamericano entra en escena siglos antes en el teatro ibero.[397] Llega el virrey a requerir ayuda para su hijita, que está endemoniada. La niña rechaza al santo negro con expresión parecida a la de Lázaro de Tormes: «¡Guarda el coco!» Satanás moteja desaforadamente por su boca: «hocico de lechón», «aforro de sartén», pero deshecho en insultos el demonio abandona el cuerpecillo. Pedrisco aparece, no tiznado de negro, sino con el rostro enharinado, caricatura de sí mismo. Formas, materias y colores se vuelven milagrosamente en su contra. El nuevo guardián del convento le manda, cuando quedan a solas, en un acto de humildad extrema, que le pisotee el pecho y la boca, cosa que el hermano hace con sincero entusiasmo. El santo pide que le acompañe en la contemplación de escenas de la Pasión de Cristo y «queda elevado». Pedrisco aprovecha para arrojarlo fuera de escena. Pero entran unos diablos y lo apalean «muy bien», para provocar la risa del vulgo, definitivamente ya de parte del santo negro.[398]

Unas voces llaman a fuego en casa del alguacil Lesbio, que perece entre las llamas. Don Pedro y Molina incitan a la llorosa Laura a

conducir el cadáver al convento. Encuentran al santo tendido sobre unos sarmientos, agonizante por las heridas que le ha causado Pedrisco, que lanza una última imprecación atrabiliaria: «Parece que le han mezclado / para hacer lumbre y carbón.» La ofensa alcanza tintes de auto de fe o martirio. El santo se despide de todos, demanda agua y Pedrisco le trae veneno para acelerar su muerte, pero el vaso se le rompe en las manos. Con este último susto el malévolo hermano no puede más y confiesa sus culpas, obtiene el perdón de Benito, quien quiere que los demás hermanos le amen, porque también ha de ser santo. Laura y los caballeros llegan con el cadáver de Lesbio. El santo fallece y Lesbio resucita. La negra Lucrecia viene diciendo que ha visto la figura del santo apagando las llamas de su casa, salvando la hacienda. Santo por santo, negro por blanco, humildad por riqueza señorial, por fin está la equivalencia establecida. Estas son las condiciones de la igualdad entre los hombres: hacen falta muchos milagros para que se produzca. Todos vitorean al «Santo Negro del Cielo». Lope no se resiste a sugerir un último tropo chistoso de mal gusto, mutando el recuerdo de los grajos por alas angelicales: «Su olor da vida y consuelo.»[399]

Las innovaciones que Lope de Vega introduce en el tratamiento de los tópicos de la negritud tienen por objeto, en suma, amoldarlos a los principios rectores de la ideología señorial, de la doctrina religiosa, de la arrogante opinión del vulgo, aunque sin renunciar a explorar las fronteras en expansión de la realidad española.[400] Igual que España hace con buena parte del mundo, Lope fagocita el ser de negros y mulatos para convertirlos en máscaras de su propio drama de conciencia. La negritud se convierte en metáfora pasajera de su propia tiniebla interior. Por un lado la compadece, se identifica con su destino, en tanto que esclavo de la sensualidad y criado de la nobleza. Él mismo ha llegado a verse como perro a los pies del lecho del amo, perro que también será finalmente pastor de almas, aunque no santo como Benito de Palermo.[401] Por otro lado insulta con más ahínco que ningún otro, igual que hacen a menudo los negros y los desheredados entre sí. Se sirve del insulto como desahogo brutal, pero también como máquina de metáforas. Lo utiliza para modular el efecto que produce en el ánimo del público. Se cree quizá con el poder alucinado de garantizar, con el solo poder de su mente, el orden del mundo. No se puede juzgar a Lope como poeta por esta pieza ni por la atención que dedicó a negros y mulatos, poco dispuesta a apreciar matices y relativamente escasa considerando el conjunto de su producción. Cuando imita su jerga, en su falta de gracia transmite cierto sonrojo, un sentido del ridículo envarado. Su mejor lirismo, su ternura y su candor ingenuos están en otras páginas. Solamente debemos insistir en el hecho de que la alusión a la musicalidad de los negros, antes

proverbial en la literatura peninsular, ha desaparecido en Lope casi por completo. Y sin embargo la ha integrado hasta cierto punto, como veremos, en su técnica versificadora.

Es sintomático el papel que ocupa la esclava negra en una de sus obras más importantes, *La Dorotea*, drama novelado en el que Lope revive la desazón de sus amores de juventud con Elena Osorio, hija del director de compañía teatral Jerónimo de Velázquez, ante quienes tuvo que poner a prueba su arte de hacer comedias para asegurar abrazos y emolumentos. El hecho de que Lope corrigiese la obra en sus últimos años confirma la importancia que él mismo le acordó. En su marco autobiográfico madrileño, la negritud carece de la presencia que le concedió en las ficciones ambientadas en Sevilla o en lugares más exóticos. Solamente se cita a la doméstica negra de Teodora, la madre de Dorotea, en un par de ocasiones, junto a otra criada blanca, Bernarda. Ni una ni otra intervienen en la trama, sino para poner en boca de otros personajes lo que las dos han visto en la calle. No aparecen entre los *dramatis personae*, no es preciso que entren en escena, pero a la negra ni siquiera se la llama por su nombre. Lope no necesita aquí otro efecto cómico que los que proporcionan el abundante refranero, en cuyo uso y abuso compiten Teodora y la celestina Gerarda, o la agudeza de Dorotea y del galán Fernando, de su criado y sus amigos literatos. Podría perfectamente haber suprimido las dos líneas en que se alude a la negra sin afectar al conjunto, podría haber nombrado solo a Bernarda como testigo, pero parece que en esta ocasión quiso que la negra apareciese así, en su sitio, en el umbral de lo que casi no cuenta: «¿Qué hace esa negra? ¿Por qué no sale de la cocina?»[402]

Miguel de Cervantes nos permite visitar un interior más vivo, colmado de intriga, en su novela *El celoso extremeño*, donde el negro Luis va a servir de guía puertas adentro, desde el zaguán que hubiera debido mantener cerrado –si hubiera podido hacer oídos sordos a la guitarra– hasta la última alcoba. Dejando de cumplir sus obligaciones de guarda, se ganó el papel más memorable de un negro en nuestras letras.[403] El hidalgo Carrizales, tras dilapidar su juventud junto con su hacienda, decidido a «proceder con más recato que hasta allí con las mujeres», embarca hacia el Perú, donde amasa inmensa fortuna. A su regreso se instala en Sevilla, cae en la cuenta de que le conviene apresurarse para tener quien le herede. Cautivado por la vista de la niña Leonora, que tendría unos «trece o catorce años», contando él con setenta largos, decide pedirla en matrimonio a sus padres, nobles arruinados. Adquiere una casa rica, reforma sus muros para no dejar vistas a la calle que amenacen su intimidad celosamente guardada. Compra un esclavo negro viejo y eunuco, llamado Luis, cuatro esclavas blancas, a las que hace herrar en el rostro, y dos «negras bozales».[404]

Al negro Luis lo instala como guarda en el zaguán, entre la puerta de la calle y la entrada al patio, cerrada por un torno como el de los conventos. Desde allí tiene acceso al pajar donde duerme. Encomendando la niña a una dueña que aparenta «mucha prudencia y gravedad», el viejo «comenzó a gozar como pudo los frutos del matrimonio, los cuales a Leonora, como no tenía experiencia de otros, ni eran gustosos ni desabridos». Pero un mozo soltero llamado Loaysa, del «género de gente ociosa y holgazana» que pululaba por Sevilla, intrigado por la cerrazón de la casa, informado de la riqueza del viejo y de la hermosura de su jovencísima esposa, decide poner sitio a «fortaleza tan guardada». Apostado cada noche en la puerta, disfrazado de mendigo tullido y tuerto, «sacaba una guitarrilla algo grasienta y falta de algunas cuerdas» y «comenzaba a tañer algunos sones alegres y regocijados». El negro Luis, con la oreja tendida desde dentro del zaguán, «diera un brazo por poder abrir la puerta y escucharle más a su placer; tal es la inclinación que los negros tienen a ser músicos». Loaysa se percata de ello e insiste en sus conciertos, «pareciéndole que por donde se había de comenzar a desmoronar aquel edificio había y debía ser por el negro». Poca guarda para la llave maestra de las modas musicales que corrían las calles de Sevilla.[405]

Loaysa se presenta como maestro de guitarra, asegurándole al pobre Luis que sabrá sacar buen partido de su habilidad y de su voz atiplada tan pronto como le abra la puerta. El negro se lamenta de que solo conoce unas pocas tonadas, para las que Loaysa le promete más letrillas y otras coplas «como las de la zarabanda a lo divino, que son tales, que hacen pasmar a los mismos portugueses», reputados músicos por excelencia. Convence así al negro de arrancar los clavos de la cerradura con herramientas que le pasa bajo la puerta y, una vez reinstalada con clavos nuevos, se aposenta en el pajar. Las esclavas y la dueña se interesan por la práctica guitarrística que llega a sus oídos, Luis las cita de noche tras el torno, Loaysa «tocando mansamente la guitarra, tales sones hizo, que dejó admirado al negro y suspenso el rebaño de mujeres que le escuchaba». Cervantes describe el repertorio de esta primera velada musical celebrada en casa del celoso Carrizales, con la escena y el auditorio separados por un torno conventual: «Pues ¿qué diré de lo que ellas sintieron cuando oyeron tocar el “Pésame dello” y acabar con el endemoniado son de la zarabanda, nuevo entonces en España? No quedó vieja por bailar, ni moza que no se hiciese pedazos, todo a la sorda y con silencio extraño, poniendo centinelas y espías si el viejo despertaba. Cantó asimismo Loaysa coplicas de la seguida, con lo que acabó de echar el sello al gusto de las escuchantes.»[406] En esa grotesca imagen hecha de música clandestina y silencio amenazado, bailoteo desaforado mal contenido

por el temor, tenemos una lección de humor cervantino. La zarabanda era nueva en el repertorio; las seguidillas, más conocidas por el auditorio de sirvientas, la apoteosis del concierto. Comparando con el testimonio de Mateo Alemán, podemos inferir por este pasaje que las seguidillas no eran del todo nuevas cuando desplazaron a la zarabanda, sino que reavivaron alguna tradición previa.

El perverso Loaysa progresa taimadamente en su intento de seducción por medio de la música, convence a las criadas de invitar a la inocente Leonora al siguiente sarao nocturno, y aun de narcotizar al viejo Carrizales con un ungüento opiáceo. «Vino la noche, y la banda de las palomas acudió al reclamo de la guitarra.» ¿No sentimos un presagio de histeria femenil ante los ídolos futuros de la canción? Agrupadas tras el torno, por un agujero abierto en él a propósito, se iban turnando «hasta las negras bozales» en mirar a Loaysa, además de escucharle: «Poníase una al agujero para verle, y luego otra; y por que le pudiesen ver mejor, andaba el negro paseándole el cuerpo de arriba abajo con el torzal de cera encendido.»[407] Fantástica luminotecnia para realzar el talle del virote, que se ha despojado del disfraz de tullido y luce para la ocasión traje de gala. Cervantes traduce de maravilla la emoción que suscita la música y el efecto de seducción que se deriva, en escenas que excitan la imaginación visual hasta el filo del absurdo, umbrales en penumbra de tensión extrema. A la emoción seductora de la nueva música, los celos de Carrizales oponen viejas técnicas de clausura. La niña, convencida ya de drogar a su marido y arrebatarle la llave del torno, que guarda bajo el fardo de su cuerpo entre dos colchones, se entrevista con la dueña, muy motivada por la promesa de Loaysa de favorecerla con un segundo abrazo si ayuda a obtener la primicia deseada. Tendidas en el suelo, comunican al oído a través de una gatera abierta en la puerta del dormitorio, mientras Carrizales acaso ronca. Son imágenes eficacísimas para estimular la imaginación, de un género muy alejado de las evidencias escandalosas de Quevedo o de las figuras tópicas de Lope. En penumbra y silencio cautelar, avanza por el corredor la comitiva de sombras agrandadas por la luz de las velas: «toda la caterva junta, y el músico en medio, alumbrándolos el negro y Guiomar la negra».[408] Loaysa da el último baile en la sala contigua al dormitorio, cantando las famosas seguidillas que comienzan: «Madre, la mi madre, / guardas me ponéis»; y describen luego «la fuerza amorosa / que a la más hermosa / la vuelve en quimera: / el pecho de cera, / de fuego la gana, / las manos de lana, / de fieltro los pies, / que si yo no me guardo / mal me guardaréis.»[409] Cervantes glosa la letrilla popular con mucho acierto, la abre con delicadeza, la desgrana, muestra sus posibilidades de crecer y multiplicarse en figuras novedosas, convierte las sensaciones naturales en asunto que requiere meditación.

Uno de los sonetos laudatorios que encabezan las *Novelas ejemplares*, de Juan de Solís Mejía, reclamaba la atención del público señalando que, en estas fábulas, la verdad se pone al alcance de todos, porque combinan «lo dulce con lo honesto» y sirven de comer en un mismo plato al cuerpo y al alma. Con ese valioso argumento, se dirige a la Filosofía en persona y la anima a salir a la calle (cual si la viera un poco reticente): «ya doctrina moral, con este traje / no habrá quien de ti burle o te desprecie».410 El propio Cervantes, además de afirmar en el prólogo que es el primero en haber «novelado en lengua castellana», insiste mucho en que ha procurado equilibrar el entretenimiento con los ejemplos provechosos, quizá por temor al ojo de los censores. Pero añade lo siguiente: «Mi intento ha sido poner en la plaza de nuestra república una mesa de trucos, donde cada uno pueda llegar a entretenerse, sin daño de barras; digo, sin daño del alma ni del cuerpo.» Cervantes quiere proponernos un juego un poco particular.411 Sus *Novelas* son ciertamente ejemplares, pero no solo por el propósito de protegernos tanto del aburrimiento como del vicio. Pocos escritores habrá que no asuman en mayor o menor medida el precepto horaciano de instruir deleitando. Algunos, como Espinel, consiguen deleitar cuando su imaginación deambula por los polvorientos caminos, pero aburren en cuanto se detienen a recapitular. No es el caso de Cervantes, quien en realidad no pretende instruir, sino dar lugar a que surja en nosotros el deseo *en cuerpo y alma*. La mesa de trucos que el autor ha sacado a la plaza no tiene por objeto simplemente canalizar por medio de un juego permitido las malas inclinaciones. Atrae la fantasía para llevarla, por un camino imprevisto, hacia cuestiones más bien enigmáticas.

Así ocurre en *El celoso extremeño*: la música y el deseo se dan cita en misteriosos umbrales, las sombras danzan a la luz de las velas, la fantasía de Cervantes sirve en plato humilde –con mínimo aparato– *enigmas audiovisuales*. Quizá es lo que el autor entendía justamente por «novelar». De paso coloca la moraleja sobre la diferencia entre el amor de viejo y el deseo adolescente. Ya la seguidilla popular daba por sentado que el deseo adolescente no admite más guardas que las que uno sepa darse. El tema todavía tiene relevancia, precisamente en relación con la música y las imágenes, para los adolescentes de nuestro tiempo: ¿cómo se guarda cada uno del ímpetu de su propio deseo, cómo hace uso de su fantasía, de la ambición de capturar imágenes? En realidad las mismas o parecidas preguntas valen también para los viejos: ¿qué se puede preservar, con la edad, del deseo adolescente? ¿Alguna imagen en el recuerdo o algo más? ¿Cómo se puede hacer durar el amor? Cervantes lo hace durar en la glosa de la tradición musical, en la imagen del cuerpo convertido en quimera, protegiendo las sensaciones íntimas de la niña, asombrado ante el poder de la

música. Para los estoicos griegos, *phantasia* no era solo imaginación caprichosa, sino la facultad de representar el mundo con objeto de pasar por él lo más dignamente posible. Cervantes coincide con ellos más que con el estoicismo tardío de los romanos –cuya severidad doctrinal impresionaba en cambio a Quevedo–, que aconsejaba vivir acompañado por la conciencia diaria de la muerte. No hace falta tanto. Cervantes buscaba el equilibrio inestable entre el disfrute de la vida y la aceptación consciente de nuestro destino, entre el naturalismo epicúreo y el estoicismo razonador.

Américo Castro lo explicó muy bien, siguiendo en la obra cervantina el rastro del naturalismo renacentista –la idea medio platónica y medio epicúrea de que el amor mueve el mundo– y su oscilación inevitable con el otro polo del ánimo: estoico, reflexivo, resignado, que exige valentía –porque hasta el amor da mucha guerra–, en busca de «una suprema y muy grave armonía».412 ¿De qué música estamos hablando? Tras el humor genial de don Miguel hay, en efecto, un sentido de la armonía que tiene poco que ver con la danza cortesana, pero tampoco se resigna a someterse al gusto del vulgo en el corral de comedias. Se diría que don Miguel encuentra su modelo de armonía en la canción popular mejor que en ningún otro sitio. Se diría que Cervantes inventó la novela en castellano para hacer compatibles el vigor de su fantasía y sus preocupaciones más elevadas acerca del amor, que mueve el mundo, por mucho que el mundo se empeñe en parecer sombrío. Esto es lo que Henri Bergson llamaba «la ley del doble frenesí». La oscilación del ánimo entre la alegre inclinación epicúrea y la búsqueda de la templanza estoica es inevitable, una conduce a la otra en cuanto nos pasamos de la raya.413 Son las dos caras del deseo, ambas contribuyen por igual a alimentar la «función fabuladora», la fantasía del hombre, que por necesidad social inventa iconos religiosos y se somete a preceptos morales. No es casualidad que Bergson viese en Cervantes y en los místicos la semilla del pensamiento español.414 La semilla fue enterrada, como dice Américo Castro, y al parecer no hay manera de que vuelva a la luz. Esto es lo que está en juego en la «mesa de trucos». Pero no recarguemos más el traje humilde que Cervantes le puso a la filosofía.

Volvamos a la fiesta clandestina en casa de Carrizales. La negra Guiomar se ha quedado fuera del baile, vigilando por si despierta el viejo: «¡Yo, negra, quedo; blancas, van: Dios perdone a todas!» Después del concierto, Loaysa abraza por fin a Leonora, si bien ella no le cede el paso a los últimos umbrales. Carrizales despierta inopinadamente, los descubre enlazados y dormidos, del soponcio enferma de muerte. Arrepentido de su celo inútil, antes de irse al otro mundo dota generosamente a la niña para que se case con el tunante, pero ella opta por encerrarse en un convento. Esta vez Cervantes no

consiente que el mal ejemplo desemboque en nueva boda, no se fía de Loaysa y en cambio le preocupa el bien de la niña. Hace bien en no fiarse de ese pájaro, por mucho que cante.[415] ¿Y el negro Luis, dónde anda? ¿Qué ha sido del afrodescendiente más notable de la literatura española? Conforme se percató del despertar del viejo, «se abrazó con su guitarra y se fue a esconder en su pajar, y, cubierto en la manta de su pobre cama, sudaba y trasudaba de miedo; y con todo eso, no dejaba de tentar las cuerdas de la guitarra: tanta era –encomendado sea él a Satanás– la afición que tenía a la música».[416] No se enfade, don Miguel, pobre negro. A su afición le debemos una novela excelente, uno de los argumentos más poderosos para imaginar escenas imposibles de representar en los corrales, el acceso privilegiado no solo a la sórdida alcoba de Carrizales, sino a las más elevadas y ardientes cuestiones acerca de la moral y de la fantasía. Acaba usted de absolver, y con razón, la inconsciencia adolescente de Leonora; no condene el alma del pobre negro eunuco, que ya ha tenido bastante.

Uno se pregunta si es posible un relato comparable de las pasiones de nuestro tiempo, si cabe en tan pocas páginas el tumulto de canciones e imágenes que desató la música de los negros por medio de la electrónica. Quizá no hacía falta tanta tecnología, Cervantes se las arregló con una guitarrilla y cuatro velas para señalar algunos umbrales en los que el deseo se estaba haciendo acuciante. No parece tarea fácil, porque las pasiones se han convertido en mercancía imaginaria que surca mares y continentes a la velocidad del rayo, sin que alcancemos a considerar con detenimiento su valor. La obra de Miguel de Cervantes es uno de los pocos lugares en que todavía podemos posar la vista sin temor a resultar confundidos. Con la misma capacidad para reducir a cifra de humor los asuntos más graves, Cervantes abordó en el *Quijote* el problema de la negritud desde otro punto de vista en apariencia muy distinto al musical: el económico. Echó un telón de fondo para que acabemos de representarnos el papel de los negros en la canción española. El bueno de Sancho Panza pretende cambiar por oro y plata los vasallos negros del reino imaginario de Micomicón, situado en la remota Guinea, que supuestamente debe conquistar su amo para librar a una princesa de la tiranía de un malvado gigante. El cura, el barbero y la bella Dorotea se han confabulado para hacer regresar a don Quijote de su penitencia entre las peñas, tentándole con una empresa magnífica, a la que debe comprometerse renunciando a cualquier otra pretensión aventurera. El gigante guineano –que Dorotea, según improvisa el cuento, imagina como bizco– representa por sí solo todo un continente, considerado desde la Antigüedad tierra de monstruos y prodigios. Nos recuerda mucho a los reyezuelos africanos que esclavizaron a su propia gente

para venderla a los imperios de la fe. Pero ningún prodigio, por clásico, gigante, bizco y terrorífico que sea, puede creerse con derecho a oprimir el corazón de una doncella que implora de rodillas, ni librarse de las iras de un auténtico caballero andante. Esa es la ley que impera en el ánimo perturbado de don Quijote, su imaginación febril no puede admitir transacción en este punto. Para Sancho, en cambio, los esclavos negros son pura mercancía imaginaria. De regreso hacia el Toboso va haciendo cábalas sobre la parte del reino que le toca: «¿Qué se me da a mí que mis vasallos sean negros? ¿Habrá más que cargar con ellos y traerlos a España, donde los podré vender, y adonde me los pagarán de contado, de cuyo dinero podré comprar algún título o algún oficio con que vivir descansado todos los días de mi vida?»[417] Cervantes parodia en el propósito de Sancho aspectos dolorosos de la sociedad española y apunta hacia las causas de su decadencia. De un golpe de pluma pone el tráfico de esclavos en el lugar en que nos concierne, con una sonrisa ligeramente triste en los labios. Sancho se deja engañar fácilmente, igual que don Quijote, por la fábula de sus paisanos, pero su cálculo malévolo se parece demasiado a la realidad. Miguel de Cervantes nos está diciendo en clave africana que los absurdos ideales de la vieja caballería y los modernos designios del capitalismo esclavista, bajo cuyo influjo nos toca vivir todavía, forman parte de una misma quimera.

16. FANTASMAS EN EL VERSO

El rostro perdurable del negro entre nosotros no es el de los muchos millares de esclavos con nombres y apellidos españoles que perecieron en la miseria, que fueron exportados a Indias o acabaron por amulatarse, ni el de los actores prietos o tiznados para la representación. Es el rostro impersonal, además de oscuro, del «personaje rítmico» puro, del patrón africano preservado en algunos cantes, asimilado por la prosodia del verso, que en los cancioneros cortesanos parece más bien enharinado. Los indicios rítmicos se insinúan a veces en el verso con mayor libertad que en las partituras, como fantasmas sonoros que se vengan de haber sido efímeros con su insistencia en rondar para siempre el umbral de la palabra escrita. Lope de Vega no reproduce la fonética negroide de manera tan chispeante como Rodrigo de Reinosa, Gil Vicente o Lope de Rueda, pero cuando escribe versos de negros para ser cantados –no meramente recitados– maneja el ritmo con seguridad que, aunque por momentos suena algo rígida, proporciona pistas musicales. En *El capellán de la Virgen*, comedia dedicada a san Ildefonso, arzobispo de Toledo, con ocasión de las fiestas de Santa Leocadia unos labradores de la Sagra cantan coplas romanceadas, cuatro labradoras hacen un baile de cintas, motivos folclóricos adecuados a la celebración religiosa. Pero cuando ellas salen de escena, «ellos, con disfraces negros / este villancico danzan: / El hocico de vosa mesé, / ¡he, he, he! / Me tiene periro, de amore venciro: / ¡ay, ay, he; ay, ay, he, / que me moriré, que me moriré!».[418] Si no supiésemos que las pantomimas de negros estaban aceptadas por la costumbre, estas coplas nos parecerían de color algo subido para la ocasión. La imitación fonética es tan grotesca como debía de ser el rostro y los movimientos de los labradores haciendo de negros. ¿Podemos suponer que en el ritmo de los versos hay algún rastro musical más verídico?

Quizá sí, en la medida en que la función del ritmo no es representar como la máscara ni como el lenguaje. El ritmo responde a otro género de mímesis, no hace referencia a un modelo distinto de su propio dinamismo. En circunstancias como las que se dieron en España y en sus colonias durante siglos, el ritmo viaja de un territorio a otro, de una lengua a otra, pone en comunicación diversas capas sociales sin estar sujeto, como está la lengua, al control de preceptos académicos. Su interpretación produce variaciones, debilitando o enriqueciendo un patrón asimilado por tradición, captando influencias exógenas. Por

más que los folclores campesinos tiendan a ser endogámicos, sufren el contagio de los músicos viajeros, el influjo de las ciudades, de las modas cortesanas. El prestigio de los nuevos ritmos se acrecienta con la actividad de los mercados, con el esplendor de las celebraciones. Aunque Lope y sus labradores toledanos no interpretasen exactamente lo que tocaban y bailaban los negros de la época, aunque llevasen a cabo una adaptación de la sonoridad exótica, una reducción esquemática, incluso, de patrones más complejos, su imitación no pierde valor documental. El ritmo musical simplemente funciona o no funciona. Y el ritmo de estos versos de Lope sugiere música y baile.

Tanto los acentos gramaticales como el periodo rítmico responden a una cuenta ternaria. El periodo rítmico, que se mide a partir de la primera sílaba acentuada, sugiere la coincidencia de un metro dactílico (ú-u-u, ú-u-u) con el compás musical. La interpretación más natural de las frases en los versos impares induce a pensar en valores de corchea, por lo que parece que estemos ante un compás de 6/8, con anacrusas al comienzo y silencios al final de los versos que permiten el ajuste al compás. Los versos pares pueden ser interpretados dando a cada interjección la duración de tres corcheas, salvo la última de cada verso, porque la frase siguiente se anticipa en anacrusa. De esta suerte el estribillo mediría diez compases de 6/8. Su aire general podría ser el de un zapateo moderado. A la alternancia de los pies marcando 1-2-3, 1-2-3 podría superponerse un zarandeo binario acentuando cada medio compás una vez a la izquierda y otra a la derecha, acompañado quizá por los brazos extendidos tocando castañuelas o pitos. No es poco imaginar, amigos, convengo en ello, pero en música la mera posibilidad es suficiente para introducir un valor de verdad, a diferencia de lo que ocurre con el lenguaje, que puede expresar correctamente mentiras o cosas imposibles.

La glosa o mudanza posterior dice: «El hocico neglo, ¡he, he, he! / Y lo diente dentlo, / ¡ay, he, he! / Blanco sobre prieto, ¡he, he, he! / Neglo tiene muerto, ¡he, he, he! / Si non da remedio, ¡triste yo!, ¿qué haré?» Topamos de nuevo con el contraste violento entre la oscuridad de la piel y la blancura de los dientes, efecto visual que debió de marcar poderosamente la imaginación de Lope. Entre las imágenes y el ritmo, lo que estas coplas incitan a contemplar es la figura completa de los danzantes, desde el rostro hasta los pies. En las frases que alternan con los grupos de tres interjecciones, el ritmo métrico deja de ser dactílico y deviene trocaico (ú-u, ú-u, ú-u). Para que la dicción se acomode al compás de 6/8, cada una de esas frases pide alargar las sílabas impares, haciendo corresponder el metro con la alternancia de negra y corchea. Las interjecciones que responden a cada frase, tras un silencio de medio compás, empezarían con el compás siguiente. Cada respuesta ocupa compás y medio, lo que sugiere dejar de nuevo un

silencio largo, de medio compás, antes de cada nueva frase. Los cinco versos, cada uno de cuatro compases, ocuparían de este modo un total de veinte compases, exactamente el doble que el estribillo. Al comenzar siempre con el compás, sin anacrusa, y dejar largos silencios entre los versos, el canto está más asentado, es más espacioso que en el estribillo, lo cual conviene a las imágenes glosadas con detalle. Las frases de seis sílabas –segmento del verso de arte mayor desde el que probablemente se desarrollaron las seguidillas– funcionan a modo de llamada para la respuesta coral de las interjecciones. Estaríamos por tanto ante una copla que integra en un mismo compás acentos africanos e hispanos, unos más dados a agitar el baile en el estribillo, otros a asentar en las mudanzas el canto y dar lugar a la exposición variable de las imágenes.[419]

Hay otros ejemplos de imitación del canto negro en los que Lope transmite menos musicalidad. En *La victoria de la honra*,[420] una esclava negra canta a Cupido defendiendo su frescura natural frente a los afeites de las damas blancas, que rechazan los galanes de Sevilla: «La nengla como una flore / Aquisá / Que non si pone colore / Aquisá.» En la respuesta reiterada del coro designando a la negra –«aquí está»–, parece clara la insinuación del ritmo ternario. Comentando esta canción, Baltasar Fra Molinero destaca la semejanza con el son montuno y añade: «Es indudable que Lope se fija en el arte musical de los negros sevillanos a la hora de escribir algo como lo anterior. Es incluso posible que parte de la letra fuese original de algún artista negro de la época.»[421] Ciertamente son varios los indicios de que a Lope le interesó en algún momento captar elementos de la sonoridad africana y experimentar con ellos. En alguna de sus comedias de mayor éxito aplica el patrón de llamada-respuesta también a coplas en castellano, como en *La dama boba*, donde en una escena de salón los músicos a las órdenes del maestro de baile cantan al Amor en traje de indiano, repitiendo tras cada frase el estribillo: «Viene de Panamá.» Luego la canción cambia y repite como estribillo un verso que llegaría a ser muy conocido, en el que Lope adopta el tono y la temática del cancionero popular tradicional: «Que yo me las varearé.»[422] Ambas respuestas son en realidad poco eufónicas, sus acentos no se amoldan con naturalidad a un patrón flexible, más bien suenan a ritmo ternario que encierra las corcheas entre acentos muy marcados sobre la primera de cada tres negras. Da la impresión de que Lope está intentando averiguar hasta dónde es posible aplicar en nuestra lengua un recurso musical típicamente africano. Pero aquí no hay máscara de negro. El ritmo parece replegarse desde Sevilla a la Meseta, desde la flexibilidad del 6/8 a un 3/4 más rígido, que permite recuperar imágenes rústicas, quizá para contentar al nuevo público mayoritario de los teatros madrileños.

Comparemos con el canto de bodas de Gaspar y Dominga en *El entremés de los negros* de Simón Aguado, particularmente revelador, porque el autor juega con la repetición del pronombre personal «tú» para convertirla en percusivo son de negros.[423] Tiene un noble precedente en una copla contenida en el *Cancionero de Palacio*, aunque en ella no se da el paso de la sílaba significante al son desnudo: «–Ora baila tú. / –Mas baila tú. / –Ora baila tú. / –Mas tú, mas tú.» Su editor Francisco Barbieri anota que parece tratarse de un antiguo cantarcillo popular, recogido probablemente para danzar en celebraciones cortesanas.[424] El ritmo de esta copla es binario, de dos blancas. Los valores de la melodía insinúan un aire abolerado, como de majurí grave o pasodoble lento. Parece llamar a los sucesivos participantes en un círculo de baile para que hagan exhibición de donaire o de torpezas risibles, venciendo su timidez. Entre esta copla y la de los negros de Simón Aguado se percibe la distancia que va de un posible influjo moruno de tradición ya asumida en los salones de Castilla a la corriente popular de guineos y zarabandas todavía en ebullición. Aunque no tengamos partitura de la canción de Gaspar y Dominga, la secuencia que aparece en los versos quinto y sexto es rítmicamente muy explícita: «Tu, pu tu tu, pu tu tu, pu tu tu, / tu, pu tu tu, pu tu tu.» Nos parece ver la boca del cantor negro que se suma a la acción de las manos sobre un pellejo. Sorprende la resolución con que Simón Aguado adopta dos grupos fónicos monosílabos para describir eficazmente un toque de tambor, igual que hacían los primeros teóricos árabes del ritmo y hacen hoy los profesores de percusión. El metro dactílico es neto y más que tentadora la sugerencia de las corcheas sobre dos compases de 6/8 por cada verso, acabando el primer par en silencio de dos corcheas, el segundo en silencio de cinco. Un silencio tan largo no suele darse en el terreno estrictamente percusivo, si no hay más de un instrumento tocando o alguien bailando. La magia de esta valiosa transcripción literaria del ritmo musical consiste en que los silencios hablan en ella tanto como los sonidos. Los golpes descritos podrían ser de tambor africano o de taconeo español, indistintamente. El otro «instrumento fantasma», fuera el que fuese, tras la regularidad de las corcheas emerge desde el fondo de los silencios con el rostro oscuro del majurí ligero, generador de rumbas y rumbitas, bulerías y tanguillos.

Pero aún hay más, porque la glosa viene presentada como alternancia de frases y toques de esta suerte: «En lu desposorio, / tu, pu tu tu / le daremo á toros, / tu, / canelonen gordos, / tu, / torta y bicicochos / tu, / [...] / y porque los novios, / tu, / duerman con reposo, / tu, / un caldiyo de poyo / tu.» Tanta insistencia en responder a las frases, que caben en un compás, con otro compás indicado tan solo por un toque obliga a imaginar de nuevo algún elemento rítmico

activo en esa parte de los compases pares que no se oye, pero sobre todo inclina a asociar cada par de compases en un solo periodo, de manera que cobra pertinencia la lectura del ritmo en una secuencia de doce corcheas, propia del compás flamenco y de la rítmica más generalizada en el continente africano, presente también en la música ritual afrocubana (por ejemplo, en el «bembé») y también en algunos toques de la música de baile latina (el patrón de la «cáscara», que se suele interpretar en los aros metálicos de las pailas). El color africano en la zarabanda de Simón Aguado es más notorio que en las coplas de labradores disfrazados de Lope, que intercalan seguidillas castellanas. En uno y otro, la rítmica de los versos confirma lo que hemos aprendido de los cronistas acerca del compás ternario de las danzas populares del XVI. Simón Aguado tiene la ventaja de que hace hablar a los «tamboriles y sonajas». Quizá su traducción del ritmo es todavía algo esquemática, no tanto como los «he, he, he» de Lope, que suenan medio toreros. Es acaso el primer antecedente de la poesía de la negritud afrocubana, que culmina en los versos de Nicolás Guillén, tan amigos de la clave y del bongó. No faltan motivos para dejarnos ir de nuevo a celebrar con nuestra pareja y sus invitados: «A la boda de Gasipar / y Dominga de Tumbucutú / toro haremon de bailar. / Toca, negro. / Toca tú. / Tu, pu tu tu.»

Hay en nuestra poesía áurea otra «Boda de negros» en la que el poeta no muestra intención alguna de bailar. Se trata de un romance de Quevedo que narra «una tenebrosa boda, / porque era toda de negros. // Parecía matrimonio / concertado en el infierno: / negro esposo y negra esposa / y negro acompañamiento».[425] La gravedad monótona aprendida del viejo romance narrativo nos exime de la obligación de analizar el ritmo, no hay más intención musical que la de darle un aire fúnebre a la celebración nupcial con propósito burlesco, aunque quizá la estética tenebrista del poema tenga otra significación. «Llegaron al negro patio / donde está el negro aposento / en donde la negra boda / ha de tener negro efeto.» La celebración será tan oscura como los celebrantes y el fruto de tal enlace pondrá en peligro la limpieza de la sangre castellana. Todo es negro en la boda, hasta lo que la sana costumbre quiere que luzca blanco y reluciente o la naturaleza pinta multicolor: «A la mesa se sentaron, / donde también les pusieron / negros manteles y platos, / negra sopa y manjar negro.» Oscuridad que resulta funesta, entre otras cosas, porque no permite diferenciar lo salvaje de lo humano: «Trujeron muchas morcillas, / y hubo algunos que, de miedo, / no las comieron, pensando / se comían a sí mesmos.»[426] Nos saltamos en esta ocasión, junto con la posibilidad de comentar la alusión al canibalismo, todos los lugares comunes ofensivos que aparecen uno tras otro a lo largo del poema. Por si queda duda acerca de la disposición de Quevedo a

tener en consideración alguna aportación cultural africana, leamos cómo culmina la fiesta: «y en voces negras cantaron / también denegridos versos: / "Negra es la ventura / de aquel casado / cuya novia es negra / y el dote en blanco"». Aunque el propósito es humorístico, no es fácil obviar el hecho de que allí donde Lope de Vega se muestra, bajo ciertas premisas, integrador, Quevedo descarta toda connivencia. Lope pretende asegurar la relación jerárquica entre blancos y negros, Quevedo se limita a expresar visceralmente su rechazo. Ni siquiera con esta excusa podemos rechazar nosotros (que en cierto modo somos parte del «negro efeto», como hijos del blues) su enorme hechizo literario. El viejo romance, al fin y al cabo, se está riendo de su propia sombra. Afinando la lectura, debemos tener en consideración algunos matices importantes dentro del tratamiento quevediano de lo negro: en primer lugar, atengámonos al último verso de la seguidilla que remata el romance con la palabra «blanco», concepto opuesto al motivo central del poema. El juego de palabras remite a un sentido más vasto que el mero contraste de color: la única blancura en que participa el que se casa con una negra es el quedar «sin blanca», la carencia de dote. El caso es que muchos buenos cristianos se igualan en pobreza con la negritud. ¿Qué ocurriría si la riqueza fabulosa estuviese en manos de africanos? ¿Cambiaría el punto de vista de Quevedo sobre este enlace, se alegraría un poco su macabro humor, enervado al contemplar la comitiva de negros en las gradas de la iglesia de San Pedro? En segundo lugar, aunque la técnica literaria no sea del todo ajena a valoraciones morales, es muy evidente que el poeta utiliza la negritud como artificio poético, multiplicando los juegos de lenguaje y sus funciones retóricas (anáfora, epífora, diáfora, diseminación del adjetivo o sustantivo «negro» a lo largo de todo el poema), hasta el punto en que nos preguntamos si la consecución del artificio no influye en cierto modo sobre la voluntad de afirmar el rechazo racista, exagerándola un poco.

El uso sistemático de una palabra reiterada hasta agotar sus posibilidades expresivas, especialmente cuando se trata de un insulto burlesco y sonoro, se repite en la poesía satírica de Quevedo. Por ese procedimiento exhaustivo, la palabra en cuestión llega a rozar un sentido paradójico, si no opuesto al sentido recto. En el soneto titulado «Desengaño de las mujeres», los términos «puta» o «puto», calificando a la amante y al poeta mismo, se repiten en todos los versos, produciendo un efecto explosivo tanto por su significado intenso como por su llamativa fonética: dos oclusiones sordas que liberan el aire en las vocales, una más cerrada y otra más abierta, sobre todo la que marca el género femenino, en ejercicio alterno de los labios y la lengua.[427] Excusen el detalle, que solo pretende revelar, con cierto dramatismo, la *vis sonora* de la materia fónica española. Gran eficacia

musical condensada en el instrumento mínimo de estos vocablos. Pero no nos engañemos: apenas iniciado su aprendizaje de la solfa, las palabras dejan a un lado el instrumento y corren a opinar, a insultar, a reclamar dinero, y en cuanto pueden, mandan a callar. Ordenan una oclusiva sorda sin vocales. No es extraño que lo primero que venga a la boca luego sea otra vez «puta» o «puto», para soltar el aire. Las mismas consonantes, por cierto, intervenían en la celebración nupcial de Simón Aguado. ¿No estaban limpias allí, al menos aparentemente, de toda sospecha significante o valorativa, imitando el mero son alegre y percusivo? Nos atrevemos a dudarlo ahora, porque el reiterado «tu, pu tu...» suena casi a vocativo quevediano. Obliga además a proyectar los labios hacia delante, hasta alcanzar cierto parecido con el hocico lopesco. Pero las semejanzas de talante entre nuestros clásicos no deben amenazar nuestro esfuerzo en pos de diferencias sustanciosas. No hay ritmo propiamente musical en el uso que hace Quevedo de «puto» y «puta», si bien la sonoridad verbal no deja de resultar hasta cierto punto armoniosa en combinación con el metro, la rima y la forma estrófica. Se trata de un artificio verbal con marcado gusto por la oralidad. A duras penas podemos imaginar algo más de lo que el poeta dice expresamente, las imágenes crudas fijan la movilidad del pensamiento. Cierta armonía disonante funciona no obstante también en el plano de la articulación de las ideas, que establecen un amargo reparto del calificativo entre ambos sexos. Amargura hasta cierto punto igualadora, por razón de interés, entre los amantes, ya que el poeta se contenta con mantener su relación, a medio camino entre las putas más costosas y las más viles. ¿No ocurre algo comparable en la «Boda de negros»? La hipérbole monocroma, en cierto modo, responde al ánimo atrabiliario del poeta, al tenebrismo barroco de su época. Quevedo participa del color negro que denigra, está como manchado en el alma por lo que dice, tiene la negra, pronuncia «negro» y «negra» como el gruñir de un perro guardián ante la puerta del amo. No deja de recordarnos por un lado el lenguaje de Rodrigo de Reinosa, mientras por otro sienta el precedente literario de una famosa canción de los Rolling Stones –sí, amigos–, cuya traducción al español reza: «No sé qué pasa que lo veo todo negro...» ¿Qué pasa, don Francisco, qué nos pasa? Sea cual fuere su drama o el nuestro, la igualación de lo blanco y lo negro en términos de pobreza, el artificio que responde a una exigencia antes que nada literaria, la estética tenebrista que identifica al poeta con su tiempo, forman un espeso telón de fondo –doble terciopelo negro con forro del mismo color, muy cortesano– que relativiza hasta cierto punto la ideología moral de don Francisco de Quevedo.

En su prosa hay otras pistas de relativismo en relación con los negros, aunque en ningún momento abandona Quevedo la tramoya de

la ironía. En *La Hora de todos y la Fortuna con seso*, Quevedo hace una defensa que no por irónica deja de sopesar algunos argumentos.[428] La esclavitud era objeto de público debate durante los años en que compuso esta obra. Un cabildo de negros establece la premisa de que su color de piel «es accidente, y no delito», por lo que no puede servir para justificar la esclavitud, cuya motivación es bien oscura, en tanto el color de piel proviene de una causa noble: «Cierto es que no dan los que nos cautivan otra color a su tiranía sino nuestro color, siendo efeto de la asistencia de la mayor hermosura, que es el sol.» Si otros rasgos físicos como «pelo a borujones, narices despachurradas, y hocicos góticos» justificasen la esclavitud, «muchos blancos pudieran ser esclavos», en particular los judíos, «bermejos, a imitación de Judas». La idea de que los judíos eran más despreciables que los negros estaba muy generalizada en España. Si un negro es «borrón» entre blancos, un blanco es «mancha» entre los negros. Las negras saben ser hermosas «a escuras», sin afeites como usan las blancas para hacerse más blancas: «con la blancura de los dientes esforzada en lo tenebroso, imitan, centelleando con la risa, las galas de la noche», como ya observara Lope atentamente. Para concluir el capítulo, un anciano determina que los blancos «tomen casta de nosotros», mezclando lo tinto y lo blanco como el vino aloque, «y empiecen a gastar gente prieta, escarmentados de blanquecinos y cenicientos», flamencos, alemanes o «boquirrubios» franceses que tienen «revuelto y perdido el mundo, coloradas con sangre las campañas y hirviendo en traiciones y herejías tantas naciones». ¿Hasta qué punto es sincera la duda de Quevedo acerca de su propia sangre goda? ¿Llegó a pensar siquiera un instante que sería natural entenderse razonablemente con el continente africano? La pulsión racista y excluyente en todo caso impera, si exime de condena a la parte más desfavorecida de la humanidad, ha de volverse por fuerza sobre otra parte. Finalmente, Quevedo, midiendo el alcance del eco de las comedias con héroes negros muy singulares, hace que los participantes en esta imaginaria e improbable asamblea se atribuyan las cualidades cristianas más reconocibles: «armas y letras, virtud y santidad». Pero se olvida de tener en cuenta las cualidades más propias de las culturas africanas, la música en particular.

El objeto predilecto de su saña, don Luis de Góngora, no se empleó tanto en levantar el edificio de Castilla como en inventar su propio universo poético a base de pulir pacientemente los versos, lejos de exhibir dotes de improvisación. No es que el poeta cordobés permaneciese por completo ajeno a afanes mundanos o estuviese exento de rencor hacia sus rivales literarios. Tenía una vena burlona y desdeñosa que no perdía ocasión de manifestarse, dirigida incluso hacia sí mismo o hacia su propia producción. Pero, más atento al hechizo sonoro de la lengua que a las ínfulas de señorío, dio la espalda

a las aspiraciones cortesanas y se mostró inclinado al sincretismo con otras culturas, en busca de la perfección poética. En algunos de sus romances y letrillas la negritud aparece como motivo de canción que no reclama juicio alguno. Pinta, en un romance anterior a 1611,[429] el cortejo del negro a la negra de forma completamente idealizada, en las antípodas del realismo de Rodrigo de Reinosa o de Quevedo. Con este último comparte el artificio del adjetivo que todo lo tiñe de oscuro verso a verso, pero no hay elemento que sirva para afear la escena o denostar a sus personajes: «Por una negra señora / un negro amador doliente / negras lágrimas derrama / del negro pecho que tiene. // Hablóle una negra noche, / y tan negra, que parece / que de sus negras pasiones / el negro luto le viene.» La noche se confunde con la hondura del deseo, se tiñe de su matiz fúnebre, creando una atmósfera densa y en suspenso donde todo es anhelo. La música entra en escena para embellecerla y aumentar la tensión: «En una negra guitarra, / negras las cuerdas i verdes, / negras también las clavijas, / por el negro que las tuerce, // con su negra voz le dixo: / Señora, mi negra suerte, / del negro color del paño, / negro amor me vistió en verte.» La vista de la dama convierte el amor en hábito de oscuro sacerdocio, difícil de portar como aquel que cantaron tiempo atrás Ausias March y Garcilaso. La monocromía casi completa no hace sino exaltar la emoción, como en un nubarrón a punto de la descarga eléctrica. El son hondo y vibrante del bordón parece acompañar el lastimoso requerimiento: «Un negro favor te pido, / si negros favores vendes, / o si con favores negros / un negro comprarse puede.» Apenas se insinúa el galán, dudando si está en venta el objeto de su deseo, dispuesto en todo caso a venderse como esclavo por el mismo precio, la negra señora, ofendida o poco interesada en lo que el negro pueda ofrecer, lo rechaza sin compasión: «Negra noche y negras vozes / negro amor i pretendiente, / negro, i negra la guitarra, / mira qué negro relente. // Vaya muy enhoranegra, / que negra mala se entiende, / pues para requiebros negros / se hizieron negros desdenes.» La escena concluye con una reverencia espectral: «Con esto, el negro señor, / no quiriendo ennegreçerse / más de lo negro, calóse / el negro sombrero, i fuese.» Góngora no solo idealiza, sino que conduce la imaginación hasta el límite de lo posible. El color negro está empleado solamente para intensificar las imágenes que aportan los sustantivos escuetos y desnudos, sin echar mano a otro recurso, salvo a un calificativo de distinto color: las cuerdas de la guitarra son negras y verdes. Ambos colores tienen marcado valor simbólico, juntos representan aquí la incertidumbre entre la pena amorosa y la esperanza de favor. Don Luis debía de conocer una copla de Diego López de Haro «a un laúd negro y las cuerdas verdes y quebradas», de la que el *Cancionero general* reproduce una estrofa: «Traigo como veys tristura / do placer nunca se

alcança / después que quebró ventura / las cuerdas del esperança.»[430] Hay que tener en cuenta, además, que el verde es el color sagrado del islam, el del turbante y el de la túnica que vestía el Profeta durante la conquista de La Meca. Con el cordaje verdinegro de la guitarra el poeta cordobés podría estar haciendo alusión al sincretismo musical de Andalucía, muy palpable en el aire de su época. En cualquier caso, el conjunto resulta de una elegancia admirable. La excepción de color verde dentro de un romance en que todo es negro tiene valor casi heráldico, pero don Luis bien sabía, en los años de la expulsión definitiva de los moriscos, que un linaje «sinople y sable» era más bien improbable en España, fuera del ámbito de la imaginación poética.[431] «Guitarra negra de cuerdas verdes» parece el título de un cuadro cubista. La expresión «negras lágrimas» haría fortuna en el son cubano, gracias al lamento amoroso del gran Miguel Matamoros, como todo el mundo sabe.

Góngora practicó la imitación de la jerga negroide en algunas letrillas relacionadas con la tradición de los villancicos afroandaluces dedicados a la Natividad y al Corpus Christi. En una de ellas, de 1615, el negro y la negra comentan el advenimiento del Señor: «¡Oh, qué vimo, Mangalena! / ¡Oh, qué vimo! / ¿Dónde primo? / No portalo de Belena.»[432] La depuración afecta tanto a la fonética como al ritmo, sin exceso de intención realista ni lugar para la torpeza, y prepara la imagen esplendente: «¿E que fu? / Entre la hena / mucho sol con mucha raia. / Caia, caia.» Es como si la simplicidad de los negros fuese el receptáculo apropiado para exaltar el Nacimiento, comparable al humilde pesebre. De inmediato la pareja se anima a aproximarse con música: «Vamo aiá. / Toca instrumento. / Elamú, calambú, cambú, / elamú.» La fonética crea un híbrido idealizado entre la voz africana y el son del instrumento. El ritmo de la frase musical no deja lugar a dudas: ternario, dactílico con dos sílabas en anacrusa, compatible con el compás de 6/8, igual que los ejemplos anteriores, pero con una sílaba larga en el segundo pie que produce un efecto de síncopa muy marcado, cimbreante, como si en esta ocasión se acentuase la nota más larga del majurí ligero. Después del tercer acento fuerte, que coincidiría con el comienzo del segundo compás, un silencio largo de tres corcheas da cabida a las dos notas cortas que iteran el majurí; y otro silencio mínimo prepara la nueva anacrusa, con la que se iniciaría el segundo verso. Tras la última sílaba de este, todo es silencio durante el resto del compás; pero se trata de un silencio marcado por la intención de la síncopa precedente. Hueco para que se produzca la convergencia de acentos africanos, arabizantes e hispanos con la mayor naturalidad. Pura sugestión sonora, sin obviedades ni malentendidos.

Aparecen en esta letrilla algunos de los tópicos relacionados con la

negritud hispana, pero desprovistos de carácter ofensivo, con gracia inocente y sin resabio. La pareja se reparte los roles a cumplir en presencia del Niño Jesús: ella será su «escravita», él adoptará inevitablemente el rol que ya conocemos del negro ante los pequeños: «Saró bú, [es decir, aquel que mete miedo como el coco] / se chora o menin Jesú. / Elamú, calambú, cambú, / elamú.» La jerga incorpora algunos lusismos, aumentando la impresión de mezcolanza de lenguas. Cuando la negra se acerca al portal, la Virgen la invita a entrar, mostrándole afecto: «Someme e, véndome a rosa / de Jericongo, María, / "Entra –dijo– prima mía", / que negra só, ma hermosa.» Celosa de su hermosura, la mula le tira una coz. Pero ni la negra parece ofendida por la reacción del animal, ni el negro se extraña de ser tomado por el coco, ni el oyente cristiano se escandaliza porque la Virgen trate de «prima» a la negra y esta confunda Jericó con «Jericongo». Los efectos humorísticos están depurados de toda ganga, se producen en un marco tan natural como el del ritmo. En los poemas de negros, Góngora realiza una discreta labor de sincretismo que afecta tanto al plano poético-musical como al del pensamiento. En este preciso sentido, es el poeta español más avanzado de su tiempo.[433]

En otra letrilla del mismo año, dedicada también al Nacimiento, titulada «En la fiesta de la Adoración de los Reyes», el poeta cordobés escenifica la burla de unos pastores ante la llegada de la comitiva de negros de un Rey Mago.[434] Un pastor pregunta: «¿Qué gente, Pascual, qué gente? / ¿Qué polvareda es aquella?» El segundo pastor responde: «La Astrología de oriente, / cuyo postillón luciente / es una estrella.» El paje negro pide paso para entrar al Portal, los pastores se ríen de él, advierten que el Niño tomará al Mago por el coco, comparan a la comitiva con un hormiguero. El negro, sin inmutarse, afirma que, como buena hormiga, trae cargamento: el don del incienso. Un pastor insiste en motejar, comparando al paje con el humo negro, pero este acepta de nuevo la comparación: «Sá de Dios, al fin, presente.» El propósito de la letrilla no es otro que mostrar el contraste entre la burla de los hoscos pastores y la humildad del negro bajo el supremo designio de la estrella que le guía. Góngora quiere acentuar el lado más amable e integrador del cristianismo y apunta hacia su origen oriental. La pulcritud de su escritura, de apariencia tan natural en estas letrillas como en muchos romances, no solo renueva la tradición popular en el aspecto formal, sino también por la vocación de elevar el pensamiento desde la sonoridad musical del verso hacia un horizonte que no está condicionado –como en Quevedo o en Lopepor la inmediatez de los afectos primarios. Esa incitación cordial hacia el umbral de la idea, que queda sugerida nada más en esbozo y no se ve sometida al marco del prejuicio ideológico, ni detenida por el tópico vulgar o literario, estará presente también en los versos más

artificiosos y «culteranos». Representa, quizá, el rasgo más general del gongorismo, el menos comprendido por sus detractores. Resulta inaprensible para Quevedo, que intenta reducirlo a un síntoma de impureza de linaje o de falta de hombría. En su escasa sensibilidad para un pensamiento elevado fuera del dogma, Quevedo acierta en cierto modo, porque la poesía de Góngora revive, dentro del cristianismo, la tradición del lirismo panteísta orientalizante, híbrido de hedonismo y espiritualidad, pero en un plano tan sutil, con artificio tan elaborado, que ningún ánimo inquisidor alcanzará a denunciar su verdadera herejía.

El diálogo de dos negras –Juana y Clara–, en otra letrilla titulada «En la fiesta del Santísimo Sacramento», fechada en 1609, Góngora presenta con sencillez el drama de conciencia y la emoción de los negros cristianizados que asisten al fasto espectacular de la procesión del Corpus.[435] Ya hemos visto la importancia de esta celebración desde la Edad Media, el papel que desempeñaban en ella los esclavos africanos. En víspera de la fiesta, las dos negras, algo inquietas, se disponen a acicalarse: «alcoholemo la cara / e lavémono la vista». A la negra Clara no le basta con portar nombre tan limpio y cristiano para estar tranquila: «¡Ay, Jesú, como sa mu trista! / [...] / Samo negra pecandora, / e branca la Sacramenta.» El contraste con el símbolo más poderoso de la cristiandad es demasiado significativo. Juana se atiene a algún rasgo de blancura, en lo físico y en lo espiritual: «La alma sa como la denta, / Crara mana.» Y sonriente se alegra con los preparativos, cantando: «Zambambú, morenica de Congo, / zambambú. / Zambambú, que galana me pongo, / zambambú.» Otro precedente claro de la poesía sonera y rumbera afrocubana. La rítmica es casi idéntica a la que ya conocemos: dactílica, con dos sílabas en anacrusa, en compás de 6/8. Pide alargar con valor de negra la primera sílaba de «Congo», que coincide con el comienzo del segundo compás. Un silencio de corchea da paso a las dos primeras sílabas de «Zambambú» en anacrusa, el compás siguiente queda, tras la última sílaba acentuada, en silencio hechizado por el ritmo. Esta mímesis de la fonética afroespañola no incita a imaginar miradas durante el baile, ni un talle esbelto y saltarín, ni la acción de los pies sobre el suelo o de las manos sobre el instrumento, sino la experiencia compartida del ritmo que fluye a través del esqueleto, precisamente lo que no se ve, gracias al cuidado con el que el poeta selecciona la alternancia de sonidos, jugando con las simetrías entre ellos en cualquier posición del verso, no solamente en la rima final. Apegado y atento a la materia fónica, el poeta obtiene de ella efectos musicales por la alternancia de las vocales y por la dinámica con que evolucionan las consonantes en cada verso. Sus rasgos distintivos son tratados como variaciones en el registro o en el timbre de un instrumento; así, la transición progresiva

de la líquida a la nasal y luego al grupo nasal-bilabial –tan característico del habla africana, frecuente en nombres de bailes y géneros musicales– en el estribillo de Mangalena: «Elamú, calamú, cambú.» O el paso de la fricativa linguodental «z» al mismo grupo «mb» –califiquémoslo sin miedo de rumberoen «zambambú», que añade a la sugestión del tambor un timbre como de clarinete u oboe. El grupo «ng» –llamémosle tanguero–, muy activo en el par «Congo-pongo» simétricamente dispuesto en los versos impares, aumenta el peso de la sonoridad percusiva y danzante, antes de que se repita la palabra inicial como un conjuro. Bajo el influjo de efectos tan marcados, los segmentos propiamente significantes («morenica...», «que galana...») suenan también a música, como una especie de percusión menor, castañuelas o tejoletas. De manera muy perceptible, Góngora desea producir música con el lenguaje, invertir la jerarquía habitual entre la significación y el sonido. Pero no se trata de mera imitación de la práctica musical. El lector desconfiado tendrá la amabilidad de pararse a considerar que las comparaciones con la sonoridad instrumental no son metafóricas. El verso de Góngora no suena «como si fuese» música, hace perceptible lo que el habla comparte con los instrumentos fabricados, las cualidades musicales de la voz. Advirtamos que el problema no es sencillo, porque la voz no es exactamente un instrumento con timbre propio, sino una especie de aparato multitímbrico –un sintetizador– cuyos sonidos se amplifican de manera diferente en cada cuerpo, manteniendo sus cualidades distintivas de un aparato fonador a otro.

Volvamos al aspecto visible de la negra Juana, bien consciente de su valía, al menos dentro de su comunidad: «que aunque negra, sa persona / que la perrera me estima. / A ese mármolo te arrima». Góngora comparte con Lope el destello de los dientes, y con la tradición que va de Rodrigo de Reinosa a Lope de Rueda, la seguridad de la negra en su físico. Pero halla nuevas imágenes para expresar el contraste entre lo negro y lo blanco que, en lugar de ceder al gracejo vulgar o al refranero, nos lleva a considerar un sentido más vasto: el vínculo comunitario de la cofradía o hermandad que designa «la perrera», invirtiendo el valor habitual –salvaje– del insulto, es un apoyo firme comparable al mármol. Clara, menos optimista, no las tiene todas consigo: «Más tinta sudamo, Juana, / que dos pruma de escribana.» La negra tinta que levanta actas y fija sentencias tiene, sin salir del mundo de los blancos, un sentido ominoso. La labor del poeta se asemeja al sudor de los negros. Avanza la imponente comitiva de nobles señores y prelados, provocando tanta admiración como espanto, y con ella viene también alguna música que no despierta simpatía inmediata: «¿Y esotra chupamadera? / La señora chirimista. / ¡Ay, Jesú, como sa mu trista!» A la vista del obispo, la pragmática y

atrevida Juana aconseja a la ingenua Clara que se cuele entre el gentío: «la mano le besará, / que mano que tanto da, / en Congo aun sará bienquista». Pero ni la perspectiva del don, sea dádiva o bendición, consigue alegrar el ánimo sombrío de Clara: «¡Ay, Jesú, como sa mu trista!» Góngora se compadece de la chiquilla negra, a quien la exaltación espectacular de la Forma blanca e impoluta no tranquiliza, sin explicar más el motivo de su tristeza. Lo que hubiera podido ser una escena burlesca al uso alcanza un significado profundo, inquietante, tan emotivo como las primeras coplas femeninas en romance andalusí, pero de una proyección inaudita en el folclore peninsular. Los fantasmas de la sonoridad se alían en el verso de Góngora para aguardar a los lectores del porvenir.

Incluso en el terreno burlesco más grueso, el vate cordobés llega a adoptar la voz del africano para oponerse a la soberbia de Castilla. Un soneto atribuido –con probabilidades de ser auténtico– ridiculiza en jerga negroide la pretensión de Lope de Vega de portar sobre sus hombros el monumento a la epopeya nacional, reescribiendo a su albedrío la historia en el larguísimo poema *Jerusalén conquistada*, con intención quizá de arrebatar el lauro épico a Torquato Tasso para mayor gloria de España. Quizá el amigo lector convenga en que ya era hora de escuchar una burla ingeniosa en labios negros, en sentido inverso al habitual. Oigamos con asombro la voz de un fingido poeta del Siglo de Oro que, en vez de darse a latines, se regocija en su jerga afroibera. La burla comienza por poner en entredicho la universalidad de aquellos versos: «Vimo, señora Lopa, su Epopeya, / e por Diosa, aunque sá mucho legante, / que no hay negro poeta que se pante, / e si se panta, no sá negra eya.»[436] La grandeza del poema no bastaría para impresionar a un negro, aunque fuese del gremio plumífero. Y entre tanta realeza como contiene, ¿no habrá un solo rey africano u oriental que merezca un poco de atención por parte de la Musa española, siquiera para que le hagan escarnio con pedorretas, como solían hacer los villanos al paso de los negros? «Mentira branca certa prima mía / do Rey de Congo canta.» La costumbre de reclamarse hijo del más noble linaje está en boca de cualquier esclavo, incluidos los de las comedias de Lope. Por haber convivido con esclavos negros en su infancia, don Luis debió de prestar oído a su música.[437] Para rematar el soneto, el autor opone al martilleo metálico de la epopeya, «turo argentería», el son más amable de los sencillos ornamentos africanos, «turo abalorio». Y metamorfoseando las habituales comparaciones con las aves de mal agüero, se atreve a ensalzar en estos términos el canto negro: «corvo na pruma, cisne na harmonía».[438] Góngora prefiere poner en manos humildes, aunque idealizadas, los emblemas de su selecta poesía.

17. LUZ QUE NO ALUMBRA

La fiebre musical que recorre la Península desde la Baja Edad Media hasta bien entrada la Edad Moderna es un fenómeno interétnico que se origina en las capas populares, aunque sus consecuencias alcanzan a toda la sociedad. Importa dejar bien sentado este componente fundamental de nuestra cultura, su papel en la evolución de nuestras letras, en el germen de nuestro pensamiento. No podemos seguir haciendo oídos sordos al murmullo de la complejidad. Si alcanzamos a entender lo que nos dice, quizá podamos afrontar el porvenir con ideas más estables que el halo mortecino de un Imperio desmoronado o un concepto de nación siempre en conflicto. El tejido étnico peninsular no se explica solo por los contrastes mayores entre pueblos de origen europeo y civilizaciones semitas. La urdimbre de las primitivas tribus peninsulares persistió en cierto modo bajo las sucesivas tramas unificadoras superpuestas por romanos, visigodos y árabes. A lo abigarrado de esa composición hay que añadir otros factores de movilidad que parecen sucederse de forma continua. Durante muchos siglos los judíos desempeñaron un papel mediador entre las grandes civilizaciones. Después de su expulsión, con el fin de la Reconquista y la colonización del Nuevo Mundo, la movilidad social se aceleró, atraída por el destello de mayores riquezas en el horizonte. El precario equilibrio de la diversidad étnica, religiosa y cultural cedió bajo el peso del poder absoluto y centralizado de los Austrias, pero se convirtió en un problema latente e irresuelto. Al extenderse por todo el cuerpo social las pretensiones de dominio, las diferencias no desaparecieron, sino que se ahondaron, se interiorizaron como talante subjetivo, creando un contrapunto paradójico a los ideales unificadores del poder absoluto: el capricho de cualquier «sujeto» impera desde entonces. La identidad impuesta convirtió la diversidad atávica peninsular en una tendencia sin freno hacia la particularidad y el individualismo. La diferencia más imprecisa se volvió seña de identidad, fantasma superpuesto a las diferencias reales. Sería más sencillo resumir este proceso como represión autoritaria de la diversidad y triunfo de la unidad nacional. Pero la realidad es más compleja, porque ese triunfo aparente interioriza no solo la identidad del sujeto que participa en mayor o menor grado del señorío, sino también una diferencia delirante, que no participa en nada, que no se enseñorea sino del abismo.

El conflicto entre la identidad y lo diverso en España tiene un

trasfondo atávico. La Península es a la vez frontera climática entre el norte y el sur y límite occidental de las culturas mediterráneas. La tendencia al arraigo sedentario en comunidades muy condicionadas por su marco geográfico alterna desde tiempos remotos con la movilidad forzada por la necesidad de guerrear o pactar con huestes invasoras, por la costumbre del robo de ganado entre tribus cercanas, por la razia más allá de la frontera, por la trashumancia anual en busca de pastos, por el comercio fluvial y marítimo. Una suerte de inestabilidad próxima al nomadismo es, en suma, tan constitutiva como la tendencia al localismo y no acaba de permitir que se adormezca por completo la inquietud de las migraciones. Los pueblos de Iberia compartimos un sustrato inconsciente marcado por la oscilación entre las tendencias sedentarias y la necesidad de movimiento. La uniformidad impuesta no hace sino interiorizar y acelerar esa oscilación atávica. El localismo primitivo se confunde con el individualismo moderno sin que podamos precisar el origen de las diferencias; el nomadismo se reduce a una especie de volatilidad psíquica esforzada en aparentar firmeza. Sería más sencillo, una vez más, irnos al otro extremo y admitir la sinrazón como forma de ser, pero nuestra compleja historia exige entender el conflicto que se reproduce en varios estratos de memoria y conduce al desconocimiento de sí, a la intransigencia con respecto al otro. Esa duplicidad es una marca impresa en nuestra psique antes que el sello del derecho y la urbanidad romano-visigóticos o la promesa redentora del monoteísmo. El antiguo localismo forzado al nomadismo y la moderna ligereza subjetiva disimulada tras la firmeza de opinión se han convertido en señas de identidad extrañamente compartidas. Ambas tendencias perduran porque cada una de ellas responde al exceso opuesto. Solo se equilibran cuando se abrazan para caer en el delirio, cuando la diferencia llevada al extremo se convierte en identidad vacía. El viaje nómada se realiza entonces sin salir del círculo de sí mismo y parece cosa natural que el cielo infinito caiga atrapado en el espejo del alma, que las potencias superiores vengan a encarnarse en los aledaños del pueblo; y no se consiente que se ponga en duda que hay motivos de sobra para idolatrar su imagen, aunque aparezca otra imagen parecida en el pueblo vecino. Claro que el efecto que sigue a esa exaltación es el más negro escepticismo.

La fiebre rítmica de procedencia oscura se extendió por un cuerpo social unido en apariencia pero disgregado en profundidad, sin que hubiera posibilidad alguna de comprender las razones del contagio. El cuadro étnico peninsular solamente se completa cuando los gitanos se suman al desasosiego de la sociedad española y, finalmente, con el incremento de la trata de esclavos africanos. La intervención de ambas minorías es determinante en la evolución de la música popular

española. Desde los márgenes de la sociedad, precipitan tendencias en estado latente que se generalizan con facilidad pasmosa. Avivan el conflicto interiorizado entre lo propio y lo ajeno, al que no pueden aportar sino un alivio efímero. Aportan nuevas diferencias que se transforman en identidades sin rostro reconocible: bailes de negros con nombres extraños, labradores que cantan y bailan con el rostro tiznado, hidalgos disfrazados de gitanos. Por fortuna para nosotros, la música nos compromete con lo ajeno de un modo que escapa a las apariencias. En toda la Península hay una predisposición a la fluidez sonora, cualquiera que sea el grado de cohesión que persista en una u otra comunidad histórica con lengua propia. La expresión más viva de la movilidad, el nomadismo libre de conflicto atávico –del abrazo loco con las fuerzas del suelo, con la rueda de la fortuna, con el fuego de la pasión, con la luz cegadora– se preserva en el terreno de la música popular, aunque no hayamos conservado en la memoria el rastro de su evolución a lo largo de los siglos. Ya tuvimos ocasión de comprobar cómo la popularización del canto árabe en al-Andalus vino a significar una especie de reanimación del nomadismo originario de los beduinos. El fenómeno se prolonga, se intensifica y se amplía durante el Imperio de los Austrias hasta alcanzar el Nuevo Mundo.

Federico García Lorca imaginó un mapa melódico de España y lo llamó «esqueleto de aire», insinuando al mismo tiempo la comparación con la red fluvial que vivifica territorios apegados a sus atavismos.[439] Para expresar el medio continuo en que opera la movilidad del sonido, dudó entre dos imágenes, jugó con cierta indecisión entre dos planos de fluidez superpuestos: uno, el del aire luminoso y ligero; otro, el del líquido cercano a la tierra, que corre también en la oscuridad del subsuelo. Ambos tropos son adecuados para describir cualidades de la materia sonora, que está hecha de vibraciones del aire, pero que proceden del choque o del roce entre los cuerpos y se adentran en su interior oscuro. El aire musical porta estructuras móviles que sugieren en efecto las articulaciones de un esqueleto invisible. Pero contrariamente al punto de vista aéreo, que se eleva para sobrevolar el suelo y avistar idealmente la unidad del mapa, el agua es el medio por el que los cantos pasan realmente de un continente a otro, se internan tierra adentro hasta parajes recónditos. La metáfora del aire posee cierta pertinencia evidente; la del agua, una especie de realismo hermético. Ambas imágenes del fluir sonoro retornan hacia el cuerpo, relacionan el aire con el esqueleto vibrante, el agua con el costillar de la nave. Nos hacen pensar en los vehículos propiamente musicales: en los patrones rítmicos, en las formas melódicas, en la cavidad de los instrumentos. Es conveniente mantener cierta cautela con respecto a las metáforas deslumbrantes, compararlas con los hechos desnudos. El aire musical no abarca el territorio como si fuera un rayo de luz, sino

que necesita vías de comunicación más lentas, vehículos materiales. Forma una suerte de esqueleto invisible, sí, pero a ras del suelo, próximo a los cuerpos. Los ríos que surcan la Península como venas fértiles fueron vías que permitieron el acceso de los antiguos colonizadores a sus riquezas minerales. Las canciones corren igual que el caudal de los ríos, pero dejan también aguas arriba su extraño sedimento, como esforzadas barcas que reman contra corriente. No intercambian destellos de metal, bienes visibles, pero sí *tangibles*. No van a desembocar siempre en el mar del silencio, sino que encuentran el modo de embarcarse en un baile tan ancho como el del mar, e incluso más ancho, como el de la chacona. Lorca dio preferencia al modelo etéreo y luminoso, a la melodía natal, a la comparación del latido del ritmo con el de la sangre, metáforas todas ellas cálidas y brillantes; pero su mapa melódico se expandió también en un viaje transatlántico hacia lo oscuro.[440] Cuando desembarcó en el Nuevo Mundo, tomó otro vehículo hacia el Oriente cubano: «En un coche de agua negra.»[441] Coche fantasma, estantigua que ya hacía los caminos de Andalucía a Castilla tiempo atrás. El simbolismo del agua, en definitiva, torna con llamativa insistencia a lo largo de nuestra pesquisa: niño nacido en el legendario oleaje de la cantiga del Rey Sabio o en la cercana aceña del Tormes; chacona toledana de don Miguel, coche de Federico el poeta granadino y cadera de Silvio el roquero sevillano. Señas de movilidad relacionadas de un modo u otro con los «sonidos negros».

Aventurémonos tras esas señas que nos alejan de la luz, sin temor del lado oscuro en el que los sonidos trabajan. Poniendo en conexión los dos aspectos extremos de la movilidad humana, la propiamente migratoria y la psíquica, el médico y criminólogo Rafael Salillas explicaba la picaresca española con una sorprendente teoría: «conviene advertir que cuanto pertenece a todo lo que es calificable de picardía [...], ya se refiera a modos de ingenio, a modos de engaño, a expansiones festivas [...] dimana de un influjo artístico, de un influjo musical en que se funde con la letra y la música todo lo que la picardía hace vibrar».[442] La inteligencia de los implícitos que contiene una canción, de las resonancias verbales y musicales, favorece, según esta teoría, el paso del ingenio al engaño y del delito a la fiesta. Velocidad asociativa que ya hemos visto funcionar en el lenguaje de germanías. Esta movilidad psíquica es comparable con la práctica del nomadismo, característica del pueblo gitano, en la que «lo saliente es el sentido de la orientación». La cuestión es averiguar cómo y por qué lo propio de la minoría gitana resuena en el alma de la mayoría que la rechaza. En realidad el nomadismo gitano se encontró al llegar a España con una sociedad en la que se iba generalizando el vagabundeo. Salillas ve una pista filológica a seguir en la deriva semántica de la palabra «rumbo»:

«El *rumbo* no tiene fundamental y originariamente otro sentido que el de orientación. ¿Por qué [...] se ha hecho en España la transformación de la idea real del rumbo en idea figurada, que asume un conjunto de atributos nacionales, como la ostentación, el garbo y el desinterés? ¿Por qué son *rumboso* o *rumbosa* el hombre y la mujer que por tales atributos se distinguen? ¿Por qué se procede *rumbosamente* cuando se presume, cuando se ostenta y, sobre todo, cuando se derrocha?»

El término de navegación se asocia quizá con la riqueza que se espera obtener al cabo de la travesía. El movimiento orientado en mitad del oleaje nos lleva a tocar tierra firme, aunque la tierra misma deja de ser firme cuando se vuelve mercancía valiosa. Sea cual fuere la explicación, el caso es que «una representación airosa, artística del movimiento» se alía con «una categoría económica» en la significación española de «rumbo». Y esa traslación semántica revela, según Salillas, un nomadismo psíquico constitutivo: las «representaciones motrices» que imperan en «nuestra psicología nacional» son equiparables al nomadismo de los gitanos, quienes encontraron en la Península una manera de ser que «aceptaron» y «mantuvieron», a la que «dieron relieve».443 La minoría gitana se identificaría así con el lado más musical y aventurero de la mentalidad española. La mayoría paya (del catalán *pagès)*, aunque experimenta rechazo hacia los gitanos –porque ponen en entredicho la tendencia sedentaria y un concepto de la propiedad todavía inestables–, se regocija con su arte, imita con frecuencia su gestualidad o su acento. Dejando a un lado la discusión crítica a que podría dar lugar esta suerte de etnopsicología decimonónica, sentimos que hay algo de verdad en las apreciaciones de Salillas. El puente que establece entre el «nomadismo psíquico» y las canciones encaja en la trayectoria de la música popular hispana, la fama internacional de la rumba parece ratificar su deriva filológica. Toca fibra nerviosa cuando apunta que «rumbo» significa «orientación de lo mísero a lo abundante». Y responde a la verdad histórica cuando concluye que en la sociedad española «falta una parte de la estabilidad sedentaria, que solo se consigue mediante una base agrícola, industrial y comercial sólidamente sustentadora».444 Falta lo que nuestra historia se ha empeñado en expulsar y en condenar al olvido. De no haberlo hecho, tendríamos quizá algo más que humos artísticos y exceso de picardía; tendríamos menos arrogancia ignorante y una cultura musical con mejor ritmo en toda la Península.

La teoría que Salillas expone en términos de psicología social puede ser trasladada al terreno estrictamente musical con menos riesgo de cometer errores de interpretación, sin tener que apesadumbrar el ánimo con juicios de alcance étnico. Pero no está de más recordar las líneas generales de la historia del colectivo gitano español, antes de considerar sus aportaciones musicales. Los gitanos encuentran en la

Península un caldo de cultivo sonoro adecuado a su vivacidad, compatible con su cultura rítmica de origen hindú, paseada durante siglos por Oriente Medio, por el este de Europa y quizá por el norte de África. Cuando sus caravanas cruzan el Pirineo catalán en la segunda década del siglo XV, con la excusa de ir en peregrinación a Compostela, tras obtener salvoconductos de la Corona de Aragón, los gitanos se diseminan por reinos en los que se ha desatado el afán de conquistar territorios y riquezas. Debieron de sentirse atraídos por la posibilidad de ejercer sus oficios tradicionales, relacionados con la mercadería, con el ganado equino, con la fragua y con el espectáculo ambulante. En la Península sonaban cantos judíos, moriscos y africanos parecidos a los que habían escuchado en otras tierras, pero que aquí estaban experimentando un singular proceso de síntesis y adaptación. Durante buena parte del siglo, los gitanos deambulan y conviven con los españoles sin grave conflicto, pero durante el reinado de los Reyes Católicos, conforme se acerca el fin de la Reconquista, empiezan a despertar desconfianza y se convierten en enemigos del plan de unificación nacional, igual que los judíos y los moriscos.[445] En 1499, a instancias del inquieto cardenal Cisneros, Isabel y Fernando firman una providencia que pretende reducir su modo de vida a domicilio fijo y a tomar oficio que permita conocer el origen de sus ingresos.[446] En las décadas siguientes son expulsados de Aragón y de Cataluña. La mayor parte de las familias gitanas tenderán a fijarse en Andalucía y en Levante. Pronto levantan suspicacias sus relaciones con los moriscos, las manifestaciones culturales de unos y otros empiezan a ser tratadas de manera semejante.[447] Se prohíben su lengua –tomada por jerga artificiosa–, su manera de vestir, sus reuniones familiares y su participación en festejos, danzas y representaciones teatrales, para los que sin embargo son frecuentemente requeridos.[448] Ya nos resulta familiar esta duplicidad moral. Sorprende el volumen de literatura legal a que da lugar un colectivo relativamente reducido, estimado en unas once mil almas, el uno por mil del total de la población. En 1560 una pragmática de Felipe II trata de controlar su movilidad, incluso cuando se desplacen «menos de tres» juntos. En 1570 una cédula real prohíbe que los gitanos pasen a Indias. Se teme que con sus argucias se conviertan en serios competidores de los más resueltos buscadores de fortuna. Dos años más tarde, otra carta real, en demanda de «rufianes, ladrones, vagamundos» para servir en galeras, menciona también a los gitanos. Rudo contraste entre dos formas de movilidad orientada hacia la abundancia: una sujeta al imperio absoluto, otra que se resiste a sujetarse. La prohibición de la venta ambulante en 1599 hizo más difícil la supervivencia del colectivo. Hay una contradicción patente entre la legislación represiva contra los gitanos y la permisividad que en la práctica aplicaban las autoridades inferiores con respecto al

ejercicio de sus artes y oficios: no solo se les requería para los espectáculos públicos, sino también para la remonta de las caballerías del ejército, para la fragua de herrajes y aperos de labranza. La inquietud que provocaban en las instancias de gobierno aumentó conforme se extendían las costumbres del vagabundeo, la picaresca, la mendicidad y la delincuencia a una parte importante de la sociedad española.[449] Como apuntó Rafael Salillas, los gitanos no inventaron esas costumbres, sino que se adaptaron a ellas, fundiéndose en un cuerpo social turbulento que ocupaba el espacio de las clases bajas ensanchado por el vacío de clases medias.[450] Si el nomadismo tuvo motivos en la historia de España para convertirse en atavismo psíquico, en el siglo XVI su base física se actualizó de manera considerable.

A lo largo de los siglos XVII y XVIII, el encono contra los gitanos no dejó de crecer, mientras ellos se iban haciendo cargo de la compleja herencia musical hispana. Se vuelven cada vez más frecuentes las acusaciones por «hurtos, robos y muertes que hacen los gitanos, que andan vagando por el reino, robando el ganado de los pobres, y haciendo mil insultos, viviendo con poco temor de Dios, y sin ser cristianos más que en el nombre».[451] Aunque las condenas por desobediencia fueron cada vez más severas, hasta llegar a la pena capital, más de un siglo de continuas disposiciones y pragmáticas no parece haber conseguido mejorar las cosas. Los problemas de ordenamiento social tenían sin duda un alcance más amplio y más profundo. Los legisladores siguen redactando instrucciones para que los gitanos y vagamundos agitanados «hablen y vistan como los demás vecinos de estos reinos. Y para extirpar de todo punto el nombre de gitanos».[452] Preocupaba especialmente la ley de asilo en los recintos sagrados, porque además de acogerse individualmente a ellos de forma ocasional, como hacían otros delincuentes, los gitanos solían instalar sus campamentos al abrigo de ermitas, iglesias y cementerios para protegerse en sus desplazamientos colectivos. En 1743, el obispo de Oviedo Gaspar Vázquez de Tablada accede a la gobernación del Consejo de Castilla, centro neurálgico de la política española, y desde allí exige «el más vivo cuidado a la puntual observancia de las reales pragmáticas contra gitanos». Al año siguiente recomienda a Fernando VI –a título personal y no en nombre del Consejo– aplicar «remedios extraordinarios» para resolver de una vez por todas el problema gitano.[453] Se inician así los preparativos para una operación policial de gran alcance, en la que intervendría el ejército bajo la dirección del marqués de la Ensenada. El obispo de Oviedo trató de obtener de Roma el permiso para impedir la acogida a sagrado, pero el papa Benedicto XIV delegó la decisión en el nuncio y este en los obispos españoles. La Gran Redada se realizó finalmente de forma simultánea

en todo el territorio español el 30 de julio de 1749. Llevó a la detención y el encarcelamiento de un número de gitanos comprendido entre nueve y doce mil, afectando a más de ochocientas familias. El plan incluía la separación por sexos para evitar la reproducción, la orientación de las mujeres a oficios de hilaturas, de los varones jóvenes al aprendizaje de otros oficios o a la Armada; de los adultos a las atarazanas de los presidios de África, de los ancianos a oficios según su robustez y luego a asilos donde se les había de preparar para una muerte cristiana.[454] Sin tratarse de una operación de exterminio inmediato, su finalidad a largo plazo no deja lugar a dudas: «extirpar a esta mala raza de gentes», con palabras del jesuita Francisco Rávago, confesor del rey; «que se extinga, si es posible, esta generación», según la expresión del marqués de la Ensenada.[455]

La realidad social iba a relativizar mucho, sin embargo, la virulencia de esos propósitos compartidos por el alto clero y por los ilustrados españoles. Se produjeron episodios trágicos aislados, alarma generalizada en algunos lugares como el barrio sevillano de Triana; pero, aunque se aconsejó firmeza a los soldados en las detenciones, estas se llevaron a cabo generalmente sin violencia. Hubo gitanos ausentes de sus domicilios que se entregaron luego voluntariamente. Algunas autoridades andaluzas obtuvieron la exención de la medida en favor de familias arraigadas y con oficio conocido. La pena capital impuesta en caso de fuga o deserción no llegó a hacerse efectiva en algunos casos. El encierro en los arsenales de Marina resultaba incómodo y provocó el rechazo de sus responsables. La redada, finalmente, fue «reconducida» por medio de «expedientes secretos» para procurar la reinserción de los gitanos que aceptasen reglamentar sus actividades. Una mayoría de los detenidos recuperó la libertad por este procedimiento. En 1763 se promulgó el indulto, gestionado ante Carlos III por el secretario de Marina.[456] En 1783 se devolvió a los gitanos la libertad de elección de domicilio y de trabajo. En 1844 se creó la Guardia Civil, con el cometido expreso de vigilarlos, obligación que no fue abolida hasta 1978.[457] Fuera por diferencia notoria de talante entre los gobernantes de Castilla y los oficiales subalternos de las ciudades y pueblos sureños, fuera por el carácter escurridizo de los gitanos –ora rebelde y enconado, ora merecedor de piedad y simpatía por parte de sus carceleros–, la prisión general no consiguió alcanzar las consecuencias deseadas por sus promotores. Significa no obstante el penúltimo intento autoritario de construir la identidad nacional dando la espalda a la naturaleza fronteriza y mestiza de Iberia. Ese deseo conlleva el olvido reiterado de algunos aspectos esenciales de nuestra cultura, en particular los relacionados con la música popular. Su herencia se conservó, sin embargo, gracias en parte al fracaso de la política ilustrada de «disolución por integración» del colectivo gitano,

aunque se vio reducida a convertirse en algo parecido al rito de una sociedad secreta.

Estos hechos históricos ayudan a comprender el medio en que debieron de evolucionar los intercambios musicales. La comunidad gitana intervino en el proceso de transformación de los cantos y bailes populares donde se juntaba la herencia antigua y medieval con el influjo rítmico de los esclavos africanos. Cultivó durante siglos formas que habían dejado de contar para el público mayoritario en los espectáculos públicos, al tiempo que la presencia de la negritud se iba diluyendo. Todo parece indicar que su dedicación al arte musical, preservada por tradición familiar al igual que otros oficios, en un clima de segregación que les obligaba a reforzar sus vínculos culturales para sobrevivir y hacerse reconocer, les convirtió en depositarios de una tradición que, si ya venía teñida de negrura fatalista derivada de muchos padecimientos, ellos exaltaron hasta convertirla en abismo del sentimiento. En la génesis del flamenco intervinieron artistas que no pertenecían al colectivo, si bien solían gravitar en sus cercanías, pero la cohesión de las familias gitanas contribuyó decisivamente a la preservación de las tradiciones previas y a la depuración de sus formas. No fueron los únicos que vivieron, que aprendieron a cantar, a tocar y a bailar en condiciones de marginación social; pero la imposibilidad de integrarse –producto del rechazo mayoritario y de sus propias leyes endogámicas–, si por un lado impidió que se cumpliese el propósito ilustrado de disolver su colectivo, por otro dejó en sus manos la tradición mestiza que ellos asumieron como rasgo de identidad cultural. Resulta paradójico, hasta cierto punto, que se denomine a esa herencia «flamenco puro». Pero la clave del compás que ha preservado un resto de inteligencia rítmica en España reside en esa depuración musical forzada por la necesidad.

Rafael Salillas pensaba que el arte musical que condensa la picardía ingeniosa con aires de arrogancia y un culto enfermizo a la «guapeza» no es patrimonio exclusivo de los gitanos, sino una manifestación de la movilidad psíquica que estos compartieron con el resto de la sociedad española. Más preciso sería decir, según hemos visto, que el «flamenquismo» deriva de la oscilación entre la movilidad psíquica y el culto a lo propio con rechazo de lo ajeno, tanto entre payos como entre gitanos. Cuando la frecuencia de esa oscilación aumenta, se asemeja a la locura maníaco-depresiva. No es fácil determinar si el carácter de los gitanos exagera una predisposición española –como decía Salillas– u ocurre justamente lo contrario, que España acelera peligrosamente su emotividad. Salillas reconocía la sensibilidad especial de «la personalidad zíngara» para la música, muy patente de un extremo a otro de Europa, especialmente «en Rusia, en Hungría y en una parte de España».458 De la variedad de ese rastro musical

dedujo «que el zíngaro no tiene una música propia [...] ni un canto propio, ni un baile que pueda llamarse enteramente suyo. Sus canciones participan de la influencia de los pueblos a que el zíngaro se adapta». Lo que tiene el gitano es «una vibración particular en su constitución propia, que se acomoda a la de los pueblos que tienen una vibración concordante».[459] En última instancia, Salillas estimaba que el «instinto de orientación» especialmente desarrollado por los gitanos en su existencia errante, que les permitió adaptarse a muy diversas culturas, no dio lugar sino a una actividad «fundamentalmente parasitaria» que en el terreno artístico se puede resumir en una fórmula: «exagerar lo ya creado».[460] Desde nuestra perspectiva actual, resulta necesario pasar estas conclusiones por un tamiz más fino.

La facilidad para la música característica de los gitanos no es un don divino, aunque ellos prefieran creer lo contrario, coincidiendo en eso con sus detractores. Es una práctica hereditaria mantenida en circunstancias muy variables, generalmente poco favorables, a lo largo de siglos de migración. Se basa en el aprendizaje y la transmisión de patrones orales, rítmicos, melódicos y gestuales especialmente flexibles, que no necesitan fijarse en una sola forma reconocible para preservar sus virtudes. Quizá la cultura rítmica hindú, enormemente rica y polimorfa, tenga algo que ver con esos moldes poco explícitos, así como la variedad de sonoridades que el colectivo gitano asimila en sus desplazamientos. Sería conveniente estudiar de cerca la educación gitana y el significado de sus tradiciones más antiguas para iluminar este punto. Tal vez haya componentes genéticos que favorezcan la disposición para la música, pero a nuestro parecer los mismos genes se comportan como estructuras rítmicas variables –aunque más lentamente– y no como un patrimonio hereditario inmueble o un reparto del botín ratificado por derecho divino. Sin embargo, tanto gitanos como payos coinciden en imaginar que el lote que por naturaleza les ha tocado en suerte es sagrado e intocable. La transmisión de la herencia tiene algo de misterioso, de fantasmal incluso, pero no es necesario imaginarla como producto de una potencia superior con designio similar al de los humanos, si se comprende mejor el modo en que se transmiten y evolucionan las tradiciones.

Para ello conviene moderar con conceptos propiamente musicales la sombría carga que conllevan las comparaciones biológicas, que suelen estar trucadas por prejuicios sociales. Aclararemos en primer lugar que la antipatía que provocan los organismos parasitarios no debe extenderse a las prácticas artísticas, en las que los intercambios no suponen incomodidad o riesgo de disminución de la sustancia vital. Los ejemplos de la biología son por otra parte bastante explícitos, si se los despoja de los conceptos que someten la selección natural a

esquemas orientados por una visión jerárquica del proceso evolutivo. El parasitismo es un caso particular de simbiosis, muchos organismos vegetales y animales conviven con otros que contribuyen a su equilibrio, a su reproducción. Ciertos parásitos desarrollan una capacidad de adaptación admirable, un refinado arte de la supervivencia. Quizá algunos organismos no dispongan de medios para equilibrar sus relaciones con otras especies, pero el hombre sí dispone de ellos, unos más hábiles que otros. Cuando el cuerpo social se declara en lucha contra «elementos parasitarios» de su misma especie, impone una restricción de los intercambios que es ajena tanto a la naturaleza como al arte. Niega que se pueda cuestionar cómo se produce la riqueza y también el valor de las artes o argucias que se desarrollan para sobrevivir en la escasez. Intenta justificar esa restricción como si respondiese a un derecho natural. Pero en la naturaleza la disputa por el territorio y por el alimento desembocan en lucha a muerte o en alguna forma de cohabitación, que puede resultar tan beneficiosa para el parásito como para el organismo anfitrión, el cual puede incluso llegar a asimilar la información genética de aquel. Algunos biólogos contemporáneos afirman que sin este proceso –llamado simbiogénesis– no se hubiera producido la evolución de las especies. La sociedad pretende moderar por medio de leyes la amenaza de muerte y a la vez se resiste a aceptar el intercambio de dones entre todos sus componentes, por temor de los propietarios a perder sus bienes, a considerar como valor de cambio algo que escape al régimen de la propiedad. El concepto del parasitismo procede de un cuerpo social regido por el temor a poner en juego los bienes materiales o la integridad física y se compara con otros organismos indebidamente, porque atribuye a la naturaleza un derecho artificial, impuesto primero por la guerra y luego por las leyes.461 Solo el arte devuelve a la sociedad humana la posibilidad de un intercambio fluido sin amenaza mortal. En este terreno no podemos dejarnos confundir. Si la sociedad quiere resolver de manera durable sus conflictos étnicos, debe aprender del arte a mejorar el flujo de los intercambios, equiparando valores materiales y valores culturales, sin necesidad de reducirlos siempre a moneda común.

En segundo lugar, la música popular que los gitanos encontraron en España no era precisamente un producto acabado, sino más bien en plena transformación. La concordancia de vibraciones a la que se refiere Salillas puso en contacto moldes flexibles un tanto herméticos –la herencia oscura de los gitanos– con otros moldes que hacían gala de una flexibilidad comparable a la luz del día, en la calle, en tabernas y bodegones, en los teatros: las modas bailables que juntaban la herencia ibera y judeoárabe con el influjo de la negritud. Por último, la «exageración» por parte de los gitanos de la música popular que

hallaron en la Península puede entenderse de varias maneras: como intensificación del patetismo vocal e instrumental de las melodías que encontraron (ya fueran iberas, judaicas, bizantinas, visigodomozárabes, europeas, árabe-persas, bereberes o negras); como recodificación del ritmo en patrones basados en un conocimiento implícito de las cuentas, comparables a los africanos; y, finalmente, como exaltación de la «guapeza» en las figuras danzantes. Todos esos procesos son reconocibles en el arte flamenco. Los dos primeros producen aportaciones musicales distintivas, que no se confunden con otras músicas peninsulares: uno, la «jondura» y el «rajo» proverbiales –aunque no exclusivos– del cante y del toque gitanos; otro, el compás flamenco por antonomasia, en cuya elaboración no es posible dudar que los gitanos participan de forma notable. Solo la exaltación de la «guapeza» de figurín parece desarrollar algo que ya existía en la sociedad española: la apostura arrogante, la danza que exhibe el talle orgulloso; pero el baile flamenco, al juntarse con la hondura patética y con el lirismo del cante, con el caudal de luces y sombras del toque de guitarra, con el duende aritmético del compás, proporciona a aquel factor gestual un sentido artístico profundo. En conjunto, lo menos específico, lo más comparable del arte gitano con algunos hábitos generalizados en la sociedad española es su aspecto visible: a veces el baile flamenco se confunde con la «danza española» o con el gesto torero; y cuando se distingue –cuando parece «más gitano»– recuerda la gestualidad de otras etnias. En el ámbito sonoro, sin embargo, sería completamente vano intentar negar a sus aportaciones el calificativo de «creadoras», atenuar su valor por el hecho de que no sean exclusivas del colectivo gitano. La creación musical es esencialmente participativa, pero al mismo tiempo produce formas irreductibles a cualquier semejanza, al contrario que la mímesis gestual o visual. Si pretendemos que los gitanos se integren en nuestra sociedad sin necesidad de olvidar por completo sus tradiciones, debemos reconocer los valores que estamos dispuestos a intercambiar con ellos. Ha habido grandes *cantaores, tocaores* y *bailaores* payos, nadie lo olvida, pero eso no puede mermar la calidad de las aportaciones musicales de los gitanos, ni obviar el hecho de que unos con otros han sido depositarios del tesoro interétnico mejor guardado de la Península.

En su intento de definir la movilidad y la adaptabilidad del gitano, Rafael Salillas subrayaba un aspecto interesante relativo a la virtud de su oído, que por acomodarse a la persona con quien se relaciona muestra preferencia por lo que «suene bien». Salillas precisa que el instinto eufónico del gitano no viene dado solamente «por lo que le suene bien a sí mismo, que esto implica subjetividad y no relación, sino a los oídos que escuchan lo que él dice».[462] Estas apreciaciones pueden resultar ambiguas, porque parecen indicar propensión al

halago y a la zalamería, características de la gente dada a fantasear. Pero el tender el oído hacia lo que el otro escucha no es mero regalo de los oídos ajenos o deseo de embaucar, sino que indica también disponibilidad para la fabulación conjunta, ánimo de participar en la construcción de la representación verbal o de la forma musical. No es que el gitano nos vaya a poner fácil que intervengamos en lo que él está dispuesto a escuchar. Pero en su disposición a oír también por nuestros oídos, a ponerse en nuestro lugar de escucha, hay un indicio gregario que deberíamos aprovechar en favor de nuestro aprendizaje musical, una disposición a «hacer bloque», como se dice cuando los *cantaores* o *bailaores* reclaman acompañamiento de las palmas a compás. Por experiencia sé que es mejor no arrancarse a tocar palmas en una reunión flamenca, aunque nos sintamos transportados de entusiasmo. Hay que escuchar largamente primero, empaparse con los años, tener paciencia si uno ha nacido fuera del territorio del compás. En el saber escuchar con el otro, e incluso a través del otro, yace el secreto de lo armónico y de lo musical. Si queremos intervenir en su fabulación, entrar en su esfera armónica –que él también, en dos palabras, nos escuche–, debemos intentar escuchar con sus oídos. Pero antes hemos de aprender a hacerlo con los nuestros.

Parece probado que los gitanos mantuvieron relaciones cercanas con los esclavos africanos y sus descendientes en Andalucía. Al abandonar la casa de sus amos, los negros libertos se establecían en los barrios más pobres, situados fuera de los muros de las ciudades, donde convivían con otros marginados. Hubo matrimonios frecuentes entre gitanos y negros. Con ocasión de la Gran Redada de 1749, se produjeron expedientes de reclamación por parte de negros y mulatos que fueron considerados como pertenecientes al colectivo gitano por estar casados con uno de sus miembros. En los censos de población gitana se dieron confusiones semejantes. Las piezas de teatro menor y las tonadillas escénicas del XVIII aluden también repetidamente a esas relaciones de vecindad.[463] Recordemos que en la chacona de Arañés ya aparecía, a principios del XVII, un canto a medias entre «un negro y una gitana» en términos insinuantes. El estribillo «a la dina dana» debió de convertirse en lugar común en ese contexto.[464] Parece una seña en clave de los intercambios musicales entre gitanos y negros en la Península, de los que acaso no tengamos prueba documental porque se produjeron en circunstancias en las que no era necesario ni conveniente dejar constancia de ello. Ante el desinterés de la mayoría social, el fruto de la unión entre dos etnias marginadas se cubrió de un inocente velo de misterio.

Los textos literarios, desde las novelas de Miguel de Cervantes hasta las crónicas de Estébanez Calderón, muestran que las prácticas musicales de los gitanos se asociaron durante siglos con los bailes de

negros y los hicieron perdurar hasta el periodo de formación del arte flamenco. Son numerosas las piezas de teatro menor del XVIII que ponen en boca de gitanos zarabandas, chaconas y zarambeques, junto con otros bailes como el cumbé, el mandingoy o el dengue. Algunas memorias y crónicas de viajeros de la época abundan en el mismo sentido. Parece, por tanto, probado que «los gitanos no solo incorporaron a su repertorio de bailes los que aprendían de sus convecinos negros, sino que conservaron sus mudanzas e incluso sus nombres cuando ya los demás andaluces los habían echado en el olvido».[465] Pero además de preservar la memoria de los bailes que se hicieron populares en la Península entre los siglos XV y XVIII, los gitanos acogieron las modas que iban llegando desde las colonias, donde la aportación musical de los negros empezaba a ser reconocida.

Pocos años después de que el *Diccionario* de Pichardo, publicado en 1836, dejase constancia del uso de la palabra «tango» para designar las reuniones musicales de los negros en Cuba, su eco resonaba en la prensa madrileña y andaluza proclamando el nacimiento de un género musical: una crónica anónima reproducida por varios diarios en 1849 se refería a ciertos sones burlescos practicados desde 1823 por los negros «en un barrio extramuros de La Habana»: «La guanábana», «La limoná», «La lotería». Se trataba de coplillas que hacían referencia a la vida cotidiana en clave de humor, «constando cada una de dos partes», con estribillo repetido, como el de la segunda de ellas: «Usté no es ná / Usté no es ná / Usté no es chicha / Ni limoná.» Parece obvio que, por el contenido como por la forma, estos cantares eran precursores del son. En 1848 se escuchaban en Madrid, en Sevilla y en Cádiz, formando una sola canción «muy mal combinada», con el nombre de «tango americano». El autor de dicha crónica, persona quizá de la buena sociedad colonial, aunque atenta a la temática popular, lamentaba que no se hubiese llamado al popurrí «tango africano», lo que hubiera sido más preciso dado su origen.[466]

Desde que el *cantaor* Antonio Mairena y el poeta Ricardo Molina acordasen que una de las ramas troncales y más gitanas del flamenco no podía provenir de tan lejos, músicos y escritores se fatigan en la disputa acerca de la cuna de los tangos flamencos.[467] Otra vez la inquietud de la pureza de sangre, en un terreno en que tiene más bien poco sentido, curiosamente alimentada por el binomio entre *cantaor* y poeta. Como las figuras del cante del pasado siglo generalmente solían delegar la preocupación por las letras, salvo cuando las escuchaban en boca de sus maestros, los que escribían sobre flamenco cultivaban su talante a veces caprichoso, fraguado al rojo vivo en situaciones extremas, y tendían a mimetizarse con ellos. No es de extrañar, porque el flamenco contempla alturas espirituales y hondas tinieblas que atraen como un imán a cualquier persona sensible. Sin embargo, no

hay razón para dar por hecho que los reyes del cante necesiten escribas, ni para eximir a estos de la obligación de hacer buena literatura con sus propias herramientas. Desde que Enrique Morente se puso a leer poesía, la cosa empezó a cambiar. Él nunca dudó que los flamencos tenían que librarse tanto de la ignorancia como del endiosamiento. El mismo librillo vale para roqueros, jazzeros, etc. Si para alcanzar lo sublime hace falta acumular siglos de sufrimiento, o acelerarlo artificialmente –acaso pensara Morente con razón, interrumpiendo un momento su lectura–, en vez de requerir a alguien que nos endiose y nos ponga cirios deberíamos empezar a contentarnos con un arte más humilde, como el de las tribus africanas; o el de las propias familias gitanas cuando en sus fiestas íntimas cantan y bailan por tangos.

A la luz de los datos que proporcionaba Fernando Ortiz, hemos de considerar la posibilidad de que africanos de una u otra nación empleasen siglos atrás una expresión cercana a la palabra «tango» en Andalucía y en La Habana. Pudieron compartirla, en efecto, con los gitanos andaluces en fecha muy temprana. Tampoco debemos olvidar que los árabes del tiempo de al-Fârâbî, que ya habían conquistado buena parte del norte de África, llamaban *tamhir* a la manera de aligerar el ritmo propia del majurí; y que, según las crónicas de Ginés Pérez de Hita, las moriscas de las Alpujarras cantaban una *tangía*, que Julián Ribera relacionó con Tánger. Nada de ello autoriza a fijar un origen preciso, pero todo advierte de la amplitud del fenómeno. En cualquier caso, la popularidad del «tango de negros» o «tango americano» se extendió muy rápidamente en España y persistió durante todo un siglo. Los músicos de la burguesía compusieron para los teatros numerosas zarzuelas que adaptaban a su manera el son venido de ultramar. En ellas se incluían indefectiblemente tangos que hacían furor entre el público a ambos lados del océano. El público adoptó la costumbre de hacer repetir los tangos varias veces, interrumpiendo el curso de la representación. Las compañías teatrales jugaron un papel determinante en los intercambios de ida y vuelta.[468] Otra vez un ritmo de negros se generalizaba en la sociedad blanca, aunque ahora no solamente en la Península, porque por los mismos años ocurrían fenómenos comparables desde el golfo de México hasta el Cono Sur, en Nueva Orleans y en Buenos Aires. Pero el rastro del tango afroamericano se hubiera disuelto en nuestra herencia musical de no ser porque los ambientes en los que se estaba gestando el flamenco lo adoptaron como propio.

Antonio Machado y Álvarez, Demófilo –padre de los poetas Antonio y Manuel–, no incluyó los tangos en su *Colección de cantes flamencos*, de 1881, junto a los palos más graves.[469] Sin embargo en la revista *El folk-lore andaluz*, fundada por él mismo, publicó en 1882 unas coplas

gaditanas «que se acompañan con una especie de música de tango habaneril». Los tangos eran reconocidos por los folcloristas de la época como «canciones *flotantes* o de temporada» (con expresión del propio Demófilo), pero no como flamenco cabal.[470] Unos autores sostienen que los gitanos de Cádiz fueron los primeros que interpretaron y popularizaron los tangos, otros lo ponen en entredicho.[471] Lo que parece probable es que preservasen su carácter rítmico mejor que las zarzuelas. En las tabernas y en los cafés cantantes, con intervención de las bailaoras conocidas como «tangueras», el tango cambió de nombre y se fue haciendo flamenco, sin perder por completo las trazas de su linaje africano.[472] Ese hecho representa algo más que la adaptación de una moda extranjera. Los aires llegados desde Cuba en el siglo XIX reavivaron una antigua brasa adormecida. Lo mismo ocurriría con las rumbas en la primera mitad del siglo XX.

España reflejaba así la emergencia de la música negra y los procesos de mestizaje en la sociedad colonial cubana. Nuestra pesquisa histórica se inició en este punto, ahora tenemos perspectiva para interpretar los hechos correctamente. A la vez que los tangos de negros, se popularizaron en España las habaneras, que eran ya un producto mestizo en su isla de origen. Entre habaneras y tangos, entre tangos, tanguillos y rumbas, hay una familiaridad rítmica evidente. Algunos reducen las diferencias al *tempo* de ejecución.[473] Varía también el reparto de silencios y acentos en los patrones rítmicos respectivos, pero los cuatro géneros provienen de una misma célula que en su deriva mestiza admite interpretaciones más o menos flexibles. La forma más depurada y estable de ese «complejo» rítmico está en el primer compás de la clave de son –también conocida como «tresillo cubano»–, que funciona como núcleo desde el que podemos apreciar las diversas transformaciones. Se trata de una célula binaria, pero desgajada de un contexto polirrítmico en el que las subdivisiones binarias y ternarias se amalgaman y se superponen. Por eso permite interpretaciones muy diversas. El ritmo binario lento de la habanera se aligera en los tangos, recuperando a veces el rastro de una cuenta ternaria latente; aunque las palmas marquen tres tiempos con rigidez aparente, el valor del silencio con el que empieza el compás del tango flamenco insinúa la puerta hacia otra cuenta implícita, aparentemente hermética. Pero las «últimas habitaciones de la sangre», que García Lorca imaginó escuchando a la Niña de los Peines –tanguera solemne–, conducen en realidad a los grandes espacios abiertos. En los tanguillos gaditanos, más acelerados y festivos, el ritmo ternario se hace evidente, pero el fiel de la balanza oscila hacia la cuenta binaria, los intérpretes se complacen en pasar del compás de 6/8 al de 2/4, dando muestra de flexibilidad polirrítmica.

Entre los tangos flamencos más severos y los jocosos tanguillos de

Cádiz se da una amplia gama de variantes rítmicas sutiles, panorama sonoro del mestizaje ibero que resulta apasionante redescubrir paso a paso. Tierra adentro, los tangos de Extremadura o de Jaén reposan en el tiempo par del compás binario, caminan con aplomo, pero dejando espacio para que la gestualidad sugiera otras subdivisiones. En Granada se marcan los dos tiempos del compás con una ondulación constante, enigmática, mezcla de desenvoltura y anhelo, que hace soñar con la zambra morisca. En Málaga, bajando de nuevo al mar, los tangos ora se hacen nerviosos, casi con aire de pasodoble (como los del barrio de El Perchel cuando los canta La Repompilla), ora recuerdan horizontes coloniales y guajiros, como los cantes de El Piyayo. Las numerosas denominaciones locales y personales indican movilidad, más que arraigo del género. Los tangos y tanguillos canasteros, finalmente, asociados a un oficio nómada, atresillan a veces el compás binario o acentúan la subdivisión ternaria, recobrando la memoria de la polirritmia más explícita. En resumidas cuentas, la polirritmia, evidente en los tanguillos, subyace en estado latente en los tangos. Pero en cierto modo los tangos, al hacerse flamencos y *jondos*, rehicieron un camino que probablemente ya habían recorrido otros cantes más antiguos en la Península, dejando atrás la conciencia de su participación en las claves rítmicas africanas conforme se alejaban del baile y adquirían dramatismo vocal.

El compás binario de los tangos americanos y flamencos recuerda al majurí lento de los árabes, mientras que la polirritmia de los tanguillos actualiza el ritmo ternario que hemos identificado como majurí ligero. Ambos remiten a un molde común propiamente africano. Por tanto, no se puede afirmar –como hacía Ribera– que la habanera procede del majurí árabe-persa sin aclarar la familiaridad con África sostenida durante siglos desde Arabia hasta al-Andalus, renovada en la convivencia de la burguesía criolla cubana con los músicos negros que accedían a sus salones de baile. Tampoco se pueden reducir los intercambios que dieron lugar a la habanera al ámbito de las danzas antillanas –como pretendía Galán–, sin contar con lo que había ocurrido previamente en la Península, ni con lo que seguía ocurriendo en el territorio flamenco, de todo lo cual llegaban noticias a los puertos, a los teatros y a los salones de Cuba, internándose también hacia los ingenios. Ya en siglo xx, la rumba flamenca deriva de la guaracha y del son, más que del género afrocubano que le presta el nombre.474 Pero ni la rumba afrocubana, ni los sones caribeños o del Cono Sur, ni el jazz de Nueva Orleans, ni los tangos, tanguillos y rumbas flamencos, ni sus consecuencias electrificadas posteriores, se alejan mucho del linaje polirrítmico al que pertenecen. En el territorio peninsular, pese a la aparente rigidez de la mayor parte de sus folclores, la polirritmia –principalmente en Andalucía– se encuentra

desde hace siglos en estado latente, como una semilla presta a aflorar de nuevo en cuanto le da un poco el aire.

Cabe reinterpretar así desde una perspectiva musicológica un concepto que Menéndez Pidal aplicó a la evolución de la tradición poética en el periodo en que las lenguas romances no se fijaban todavía por escrito.[475] Durante el periodo de transición del latín vulgar al romance primitivo, la lírica y la épica populares pervivieron «en estado latente», al margen del latín escrito por los clérigos y del canto litúrgico. Las formas poéticas u otros usos verbales pueden sufrir un «ocultamiento multisecular» para sus coetáneos –que no las reconocen porque viven apartados del medio en que se producen, o porque las usan de manera inconsciente– y para los estudiosos posteriores. Pero pueden reaparecer mucho más tarde, ser recogidas en un documento, exigir a los filólogos una reconstrucción hipotética de su pasado borroso. Se preservan, por ejemplo, usos de las lenguas prerromanas que el latín dejó apartados –como el sustantivo «perro», de áspera fonética– y otros del latín vulgar que no encontraron sitio en un escrito sino siglos más tarde, dejando rastros de un habla fluctuante. Podemos suponer que fenómenos comparables afectan a las formas de la música popular, que perviven al margen de la posibilidad de ser fijadas por escrito o incluso de ser expresadas verbalmente. El habla solo puede aproximarse hasta cierto punto a la producción efectiva del sonido musical, que requiere un aprendizaje distinto. Parece entonces que el perdurar en estado latente es más propio de las formas musicales que del lenguaje, cuya función es transmitir mensajes explícitos. Cierto es que las estructuras del lenguaje pasan de una generación a otra, son fijadas o transformadas por el uso sin necesidad de que sus hablantes tomen conciencia de ello, en ese sentido son tan latentes como las formas musicales. El lenguaje y la música comparten el medio sonoro, que permite reproducir formas invisibles. Pero en el uso el lenguaje exterioriza una intención, mientras la música establece relaciones entre los cuerpos que en buena parte quedan implícitas u oscuras. Menéndez Pidal hace un uso restringido o figurado del concepto de estado latente desde el punto de vista de la huella patente en el documento escrito. Pero se trata de un concepto que, para ser aplicado en sentido propio, requiere más atención.

Por otro lado, si el vehículo para la transmisión de la poesía oral fue la música, es preciso situar los aspectos filológicos del problema en su contexto: la trama interétnica documentada desde que las primeras cancioncillas populares en romance –las jarchas– hicieron aparición en nuestra historia literaria, insertas en poemas escritos en otra lengua. La coincidencia del hecho literario con el hecho musical se produce en un marco que nos advierte acerca de la inconveniencia de imaginar el

sustrato folclórico ibero como realidad «nacional». Antes de la invasión musulmana, las canciones populares no dejaron rastro, pero lo que conocemos acerca de la diversidad de los pueblos peninsulares y de sus contactos con otros pueblos nos incita a suponer que los folclores en la Península fueron variados desde tiempos remotos. No sería descabellado pensar que la alternancia de cuentas binarias y ternarias tuviera precedentes en la Iberia prerromana, igual que el uso de la palabra «perro».476

El estado latente es la condición propia del hecho musical. Mientras el lenguaje busca aproximarse a los cuerpos visibles, imaginar las cosas invisibles como si tuviesen figura estable, la música habita ámbitos oscuros, duerme en la cavidad de los instrumentos hasta que aprendemos el modo de hacerlos sonar. La oposición más drástica del pensamiento –de raigambre medio-oriental– que enfrenta la luz del intelecto con las formas fugaces de lo sensible está en la base de la alianza entre reyes y sacerdotes, juntos señalan el camino de las almas hacia la luz redentora. Generan en ellas un conflicto irresuelto con el cuerpo condenado a vivir en el fondo de la caverna. Cuerpos y almas encuentran sin embargo una vía de escape en los intercambios musicales que van de Oriente a Occidente, donde la luz de la palabra revelada entra en contacto con los ritmos del continente negro. Los juegos de luz y sombra dan lugar a todo tipo de intrigas. Pero necesitamos investigar verdades cercanas que caen fuera del alcance de la vista, antes que jugar con símbolos. Se trata menos de sustituir un paradigma lógico visual por otro sonoro que de entender las reciprocidades entre música y lenguaje, fuera de las relaciones de dominación que las reducen a un esquema jerarquizado. El *lógos* –o sistema de proporciones– propio de la música y del ritmo no puede ser paradigma en sentido estricto, es proporción en movimiento y variación continua, aunque capaz de producir patrones relativamente estables y duraderos. Pone en movimiento los paradigmas del lenguaje, favorece la flexión de las palabras. El *stock* de ritmos aprendidos y practicados por una etnia es un sistema de intercambio que rebasa los límites de la lengua. Pero ese «más allá del lenguaje» se produce a la vez «dentro del lenguaje» y en relación de cercanía inmediata con él, en los márgenes de su ámbito de significación que son también variables, en el paso de una lengua a otra. La marea de imágenes y sonidos en la cultura popular contemporánea, los intercambios rítmicos a escala intercontinental, son fenómenos que reclaman nuevos conceptos, no necesariamente nuevos paradigmas, sino extensiones del lenguaje capaces de modificar la relación jerárquica entre la palabra y el sonido musical, entre la luz y la sombra, entre lo blanco y lo negro.477

La sacralización de la blancura y de la luz encontró su expresión

más exaltada en el Estado confesional absoluto de los Austrias, en cuyos dominios «no se ponía el sol». Extraña reducción del giro planetario, de la alternancia regular de la noche y del día, a una exaltada imagen incandescente que violenta la verdad relativa de nuestro límite occidental, donde el sol se ponía a diario para los habitantes del mundo antiguo. De igual modo se hubiera podido decir que el Imperio español nunca salió de las tinieblas. La falta de cautela de la ideología absolutista promovió conceptos que impidieron reconocer los límites variables de la realidad, el lado de las cosas que queda en sombra, la resistencia de los cuerpos ante la luz, las virtudes propias del sonido y de la música. Confundió a sus súbditos con la invención de una luz cegadora que no deja ver, que obliga a mantener una vigilia agotadora. «Luz que no alumbra», decía el gran Miguel Matamoros titulando un dramático bolero son. Cuando el rastro visible de la negritud se disuelve en la sociedad española, esta se queda sin la evidencia más aparente y cercana de la necesidad de contraste. Los destellos imperiales no tardarán mucho en apagarse en el horizonte, en hacer patente su esterilidad ante los ojos del mundo. Se diría que la incapacidad de gestionar la trata atlántica y de asumir sus consecuencias fue el último aviso para las pretensiones españolas de dominio.

¿Cómo es posible que en la sociedad española actual apenas quede rastro de la negritud? Los historiadores proponen diversas respuestas. El número de esclavos africanos empezó a decrecer, primero lentamente, a mediados del XVII, y luego rápidamente desde comienzos del XVIII en adelante. La trata se orientó directamente hacia América desde las factorías portuguesas, sin pasar por la Península. Con respecto a los negros y mulatos que quedaron en ella, hay que tener en cuenta las dificultades del matrimonio y de la reproducción en esclavitud.[478] Dado el índice de mortalidad y la frecuencia de las manumisiones, unas veces concedidas espontáneamente, otras compradas con mucho esfuerzo, para que la población esclava se mantuviese hacía falta renovar constantemente su número. Pero la independencia de Portugal en 1640 interrumpió el tráfico y el precio de los esclavos aumentó. Felipe IV ordenó además su leva para galeras y tasó con un impuesto la posesión, lo cual mermó considerablemente el interés de los amos por renovar la servidumbre. La mortalidad entre la población afrodescendiente se agravó con la peste de 1649 en Sevilla.[479] En el XVIII se trajeron algunos negros y mulatos de ultramar, pero esa práctica se prohibió en 1836. Al año siguiente se proyectó una ley de abolición que no llegó a discutirse en las Cortes, por temor de inquietar a los esclavistas cubanos.

Mientras el número total de esclavos y libertos negros decrecía en la Península, la proporción de mulatos fue aumentando como

consecuencia del mestizaje. Las relaciones sexuales, generalmente ilegítimas, entre amos y esclavos produjeron, pese a los prejuicios de la pureza de sangre, un número considerable de descendientes cuyo color de piel era cada vez más difícil de describir y catalogar en los archivos.[480] Eso ha permitido a los antropólogos y a los historiadores detectar los rasgos genéticos difusos de la negritud en España y en Portugal, mientras su huella cultural apenas es reconocida.[481] Desde nuestra perspectiva actual creemos necesario invertir sus planteamientos: la huella genética es secundaria, si no irrelevante, en comparación con la aportación cultural de la africanía peninsular, cuya musicalidad influyó de manera durable en la canción popular y también en la evolución de las letras españolas. Los rasgos más visibles y aparentes pasan a segundo plano cuando se hace necesario prestar atención a lo que suele quedar en estado latente y oscuro.

Muy aparente para los censores era la relación de los bailes de negros con la sexualidad, sus movimientos fueron generalmente interpretados como provocación lasciva, la zarabanda se convirtió en paradigma del son demoníaco. Pero esa interpretación, sujeta al marco de las relaciones de dominación, confunde y desconoce lo esencial de la cultura rítmica africana. En primer lugar, los hábitos sexuales y su significación, distintos entre árabes, judíos y cristianos, difieren aún más entre sociedades monoteístas y animistas: estas consideran naturales y sociables comportamientos que en aquellas caen bajo la restricción del pecado. No es necesario especular con variaciones climáticas o de temperamento. La valoración de los comportamientos sexuales depende, principalmente, de las formas de organización social y de las relaciones de poder. Hasta en las sociedades más laxas hay normas que regulan los enlaces para favorecer la cohesión del grupo y sus intercambios con el exterior; incluso en el medio más intolerante, el amo se permite en la intimidad del ámbito doméstico lo que está peor visto en sociedad. En segundo lugar, los ritmos sincopados y la gestualidad que mimetiza escenas de seducción o actos sexuales tienen un significado distinto en las sociedades africanas. Cuando sus danzantes mimetizan el acto sexual de manera explícita, responden a convenciones de grupo, ritos de fecundidad u otros usos musicales en los que la danza, el canto y los instrumentos percusivos funcionan como un sistema que escenifica y actualiza la organización social.[482] Lo «pecaminoso» es la adopción de elementos propios de una cultura por parte de otra, cuando sus propósitos originarios se ignoran o se desdeñan. Cervantes sugería dar dos higas al diablo y disfrutar jovialmente del baile a las puertas de una posada toledana porque intuía que los beneficios de la música no se limitan a la obtención de unas monedas ni a abrir camino a la seducción.

Es una antigua costumbre de la teoría musical asociar ritmos y

melodías con una determinada emoción, considerar unos como lascivos o afeminados, otros como viriles y adecuados para la formación de los jóvenes. Los griegos llamaban *ethos* a este carácter particular de los ritmos y de los modos melódicos. Pero esa lógica precaria de la emoción musical encubre a nuestro juicio las relaciones de poder entre diversas etnias, entre las clases y los miembros de una misma comunidad, deja sin explicar la lógica propia de los fenómenos musicales y sus relaciones con el lenguaje. Los fenómenos musicales no tienen valor ético por sí mismos, aunque sí valor relacional y cognitivo. Para que un ritmo adquiera un determinado significado emotivo, su dinamismo particular tiene que estar asociado con otros signos ratificados por la costumbre, formar parte de un complejo ético. Por ejemplo, aquellos famosos movimientos de las *puellae gaditanae*, que para los patricios romanos representaban la ocasión de culminar el banquete en orgía, se insertan en una antigua tradición de prostitución sagrada practicada en las ciudades fenicias, cuya función estaba ritualizada y formaba parte del circuito de intercambios económicos.[483] El papel de las esclavas cantoras en las cortes musulmanas dependía de la relación de dominación legitimada por su condición de extranjeras, pese a las restricciones religiosas relativas a la esclavitud, a la música y al adulterio. Ya sabemos que el demonio Iblis se encargó personalmente de difundir el majurí que causaba furor en los harenes de Bagdad. En la sociedad española de los siglos XVI y XVII, la exaltación de la honra y de la pureza de sangre no impidió las relaciones ilegítimas, pero a su vez estas se medían en la balanza del interés económico: el criado de comedia dudaba entre la atracción sexual por la esclava negra o mulata y el beneficio que podría obtener de su venta. El baile de negros se demoniza definitivamente en nuestros lares, pero eso no impide que se generalice en todas las capas sociales, evidenciando la inestabilidad del rígido sistema de valores dominante. Conforme las relaciones entre la música sincopada y la esclavitud se vuelven habituales, al mismo tiempo que tienden a separarse las identidades, a ahondarse las diferencias sociales con ayuda de juicios morales, se impone una valoración perversa de los fenómenos musicales, como si fueran meros vehículos del deseo de poseer riqueza o el cuerpo ajeno.

Pero el fuego impetuoso del Imperio y de la fe porta a sus espaldas el lado oscuro que no reconoce, no se separa de las tinieblas que condena. El mestizaje es buena prueba de ello, no la prueba única, ni la que comporta consecuencias más durables. Los deseos sexuales están condicionados por la trama del interés, agravados por la organización social y por los intercambios económicos. Los intercambios musicales, en cambio, aligeran los deseos de posesión. Los ojos del amante, el atractivo de su figura, pueden ser tan

engañosos como emblemas imperiales; una especie de delirio de pureza étnica palpita en la emoción del que quiere hacerse deseable. Pero cuando el deseo sexual se acelera en el marco de las relaciones de dominación entre blancos y negros, la gravedad de las pasiones entra en contradicción con la ligereza seductora del ritmo. El dramático y sombrío bolero son del Trío Matamoros que hemos citado decía justamente: «En la oscura soledad de mi delirio / una luz encendieron las pasiones / que brillan como el sol de los martirios.» El músico agraciado por la fama aprovecha su prestigio social a ciertas horas, cuando frecuenta ciertos ambientes, con la sospecha de que no tardará mucho en lamentarlo, porque «el sol de los martirios» brilla en el terreno de las pasiones como en un Estado confesional absoluto. En La Habana de la época que unos llaman dorada y otros funesta, el sonero mujeriego debía de relacionarse con hermosas hijas de la esclavitud del «tiempo España», reconocer con sus dedos de hábil guitarrista formas de piel suave y de color variado. A ellas se refiere probablemente cuando pinta este impecable cuadro de luces y sombras, entre barroco y modernista: «Ellas tienen el perfume de los cirios / que prenden al morir sus ilusiones, / aquellas que de amor sembraron lirios / donde solo florecen decepciones.» Lirios de imposible blancura. El pulso negro del son cubano preservó su imagen humilde y delicada.

18. COLLAR DE CUENTAS

Durante más de un milenio las tradiciones rítmicas peninsulares se formaron en contacto con la música del continente africano, primero a través de árabes y bereberes, luego por convivencia con los esclavos negros y finalmente por los intercambios de ida y vuelta con las colonias americanas donde había población afrodescendiente numerosa. La huella de esas relaciones se ha conservado hasta nuestros días de manera más o menos explícita o latente. Desde finales del siglo XIX España iba a vivir de puertas adentro el drama de su decadencia, el agravamiento de las dualidades que la llevarían a la hecatombe. La memoria de los intercambios musicales se hace entonces borrosa, los círculos flamencos se aíslan, las nuevas modas internacionales no salen de los ambientes burgueses. Comienza a imponerse una visión nacionalista del folclore que acabará por convertirlo en ruina abandonada en el éxodo hacia la urbe, residuo pintoresco disecado, traje regional que solo se viste en ocasiones para exaltar una identidad ilusoria. Hasta que, a mediados del XX, los sones mestizos empiezan a difundirse de nuevo con energía potenciada por la electricidad y por las telecomunicaciones. Llegan como extranjeros y tardan otro medio siglo en despertar resonancias en la memoria.

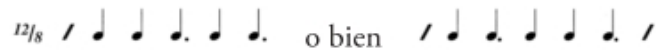
Ahora que el panorama nos resulta reconocible, dejemos el curso de la historia y echemos una mirada a los ritmos como estructuras durables, que guardan información significativa incluso en circunstancias poco favorables. Ante nuestros ojos se han ido perfilando algunas constantes. La más aparente desde el punto del vista del ritmo es la oscilación entre cuentas binarias y ternarias durante un periodo muy largo. En la música litúrgica medieval predomina el ritmo ternario, considerado como *perfectio* quizá por oposición a las costumbres paganas. Una oleada de canciones y bailes populares se extiende luego desde al-Andalus hacia los reinos cristianos, dejando rastros de rítmica binaria en sus cancioneros. El ritmo binario predomina en el Renacimiento, pero en el Siglo de Oro –el periodo con mayor presencia de negros en la Península– la tendencia se invierte, el ritmo ternario se convierte en característica de los bailes populares hispanos. De ellos parecen provenir también otras constantes, como la frecuencia de la síncopa y la tendencia a dejar un silencio –hueco para el gesto de la danza– al comienzo del compás. Hemos visto insinuarse en la chacona y en el zarambeque la amalgama de compases de 6/8 y de 3/4 que perdura hasta hoy en el compás

flamenco, en el punto cubano y en los cantes aflamencados de ida y vuelta. He aquí otra constante significativa que podría expresar la manera propiamente española de resolver el encuentro con la rítmica africana. Estas constantes rítmicas hispanas difieren de las tradiciones musicales europeas y parecen guardar una relación de proximidad con África tan natural, en definitiva, como la cercanía geográfica, por más que la ideología dominante haya tendido a encubrir y a contrarrestar este hecho. La lengua de Castilla intenta mantener las distancias con respecto a los ritmos sureños que de todas formas acaban por invadir sus territorios. La música de tradición culta europea se resiste a aceptar las novedades musicales que llegan de Oriente, de África y del Nuevo Mundo. No es extraño que resulte tan costoso hacer buenas canciones en España.

En sus célebres *Studies in African Music*, el misionero y musicólogo Arthur Morris Jones captó con sensibilidad precisa y escribió por primera vez en partitura un buen número de ritmos africanos.[484] Tras residir durante más de dos décadas en Rodesia del Norte (la actual Zambia), estudió las canciones y danzas del pueblo ewe de Ghana, que habita al norte del golfo de Guinea. Comparando ambas culturas, observó importantes similitudes en su música, pese a pertenecer a ámbitos lingüísticos distintos (una al área bantú, otra a la familia de las lenguas sudánicas occidentales), e hizo extensivas sus conclusiones al conjunto de las culturas tribales de África. Con excepción de las regiones islamizadas, que adoptaron un sistema musical distinto, y antes de recibir la influencia de la música europea y americana, la rítmica africana es un sistema que presenta caracteres homogéneos. El contraste con la diversidad lingüística es enorme: hay unas 700 lenguas en la familia bantú, unas 900 en África occidental y unas 800 en la familia sudánica oriental, pero sus hablantes practican ritmos compatibles. Eso obliga a admitir como verdad probable una afirmación de cierta relevancia: «entre africanos, la música es más permanente que el lenguaje».[485]

El rasgo más característico de la cultura musical africana es el uso de «polirritmos», que se producen por combinación de toques asociados de forma «aditiva» y por superposición de toques «cruzados», dando lugar a una profusión de patrones cuya variedad y complejidad rebasa de largo la rítmica europea. La polirritmia se funda sin embargo en diseños muy sencillos, cuentas de dos y de tres o sus múltiplos y sus combinaciones.[486] Los patrones que se generan por estos procedimientos se asocian fácilmente unos con otros, se interiorizan con el aprendizaje, hacen de bastidor para tejer una trama compleja, se convierten en lugar común para la danza en tribus de lenguas diversas, geográficamente alejadas. Entre ellos hay uno que requiere especial atención: «Este patrón se realiza unas veces con

palmas, otras como ritmo de campana y también se toca en los tambores. Se presenta en varias formas, pero básicamente siempre es uno y el mismo. Está ampliamente difundido por África Occidental, Central y Oriental. Tanto su ubicuidad como su forma típica lo cualifican para ser designado como la sintonía *(signature key)* africana. Consiste en una frase de doce corcheas subdivididas como [2+2+3] + [2+3] o bien, a la inversa, como [2+3] + [2+2+3].»[487]



El número doce sirve desde tiempos remotos para medir el año solar, el ciclo diurno, las proporciones de la octava musical o la longitud de los versos en diversas lenguas. Por ser el mínimo común múltiplo de los cuatro primeros números enteros (1 x 12 = 2 x 6 = 3 x 4 = 4 x 3), permite diversas subdivisiones pares e impares. La «sintonía africana» condensa, por tanto, un conocimiento muy antiguo de los números. Es un receptáculo para la música de muchos pueblos. Contiene virtualmente otros patrones rítmicos y la posibilidad de pasar de uno a otro sin perder de vista la referencia común: cuatro negras con puntillo equivalen a un compás y medio de cuatro tiempos, dos compases de 6/8, tres grupos de cuatro corcheas o cuatro compases de 3/8. Pero además permite formar dos grupos impares de 7 + 5 o de 5 + 7, de modo que, sin salir de la regularidad de las cuentas binarias o ternarias básicas, permite acentuar una sensación de irregularidad que enriquece no solo las formas musicales, sino también las posibilidades de asociarlas con fenómenos que tienden a romper las simetrías, como los periodos del lenguaje o la gestualidad de la danza, ampliando la gama de la expresión en varios niveles a la vez. En doce corcheas caben múltiples apoyos sonoros y gestuales que pueden optar por hacer patente la simetría o por forzarla momentáneamente, recobrándola luego en la sucesión de compases, generando sensaciones alternas de tensión y de relajamiento, de conflicto y de resolución. Se trata de un dispositivo cultural elaborado, sin dejar de ser sencillo y compartible. Representa por sí solo un estilo de pensamiento.

Cualquier pequeña transformación en los valores de las notas que toman como referencia ese módulo de doce corcheas puede derivar en un género de música diferente. Las danzas de los ewe, por ejemplo, se realizan con un grupo orquestal percusivo en el que una campana doble llamada *gankogui* suele mantener un patrón estándar sobre el que se cruzan los ritmos de los diversos tambores:

La primera negra de cada compás se toca sobre la campana grave. En relación con las cuatro pulsaciones básicas del compás de 12/8, con valor de una corchea con puntillo cada una, el patrón estándar del *gankogui* produce ya una sensación de cruce rítmico interesante.[488] Los valores binarios se adicionan con el valor mínimo impar, que es la corchea, unidad temporal de referencia: [2 + 2 + 1] + [2 + 2 + 2 + 1]. Al separar las negras con puntillo en valores de negra y corchea, este patrón acentúa la sensación de irregularidad, exige que la resolución de la tensión se produzca en el compás siguiente, pero entonces da la impresión de que el compás empieza en la segunda negra, alterando nuestra percepción de la secuencia. Es un *ostinato* que no busca facilitar la evidencia, sino proporcionar un espinazo continuo para que sobre él se superpongan y se crucen otros ritmos que comienzan en un punto u otro del compás, produciendo nuevas alteraciones parecidas a los juegos de percepción visual en los que el ojo oscila entre figura y fondo. Sirve para articular el canto con los tambores y con la danza en diversos grados de participación. Las danzas africanas funcionan a la vez como ritual, como festejo, como ejercicio de aprendizaje. Intercambiar en una misma actividad musical percepciones distintas, que dependen del grado de especialización o de las facultades de cada uno, sin que eso conlleve la exclusión de los menos entrenados o dotados, es una práctica social que reclama atención.[489]

Jones insiste en mostrar que el patrón estándar de los ewe es una variante de la célula básica de referencia generalizada en toda el África negra. Quiere poner en evidencia la homogeneidad de su música.[490] Otros investigadores más recientes –entre ellos, los musicólogos nativos– insisten, al contrario, en su enorme variedad. Desde el punto de vista del canto, de los instrumentos, de las sonoridades efectivas, la variedad es inmensa, se asemeja a la multiplicidad de lenguajes. Desde el punto de vista del ritmo, en cambio, la tendencia de ciertos patrones estrechamente relacionados con la danza a funcionar como referencia generalizada en amplias zonas del continente resulta indiscutible. El hecho de que ambas tendencias se manifiesten en planos distintos –las voces melódicas o el ritmo– posee cierta significación. Jones tiende a generalizar porque se enfrenta a una forma de sociedad en la que el ritmo desempeña un papel central, al contrario que en Europa, donde la voz y la armonía se sitúan en lo alto de la jerarquía musical. De hecho, no hay por qué caer en la simplicidad de pensar que en África todo es orquesta

rítmica. Hay también muchas formas de polifonía melodiosa, vocal e instrumental, canto coral y refinada monodia en ritmo libre. La multiplicidad sonora no se contradice con la formación de patrones rítmicos que tienden a convertirse en referencia no solo panafricana, sino intercontinental, porque más que sonidos efectivos son abstracciones, estructuras comparables a motivos geométricos, si bien en África esas abstracciones no se despegan de la práctica concreta, de la gestualidad. El ritmo en el África negra opera de forma modular, crea patrones semejantes a las formas ornamentales. Realiza en este sentido un trabajo opuesto y complementario al de la tradición musical europea: los antiguos pitagóricos desarrollaron la teoría armónica a partir de un estudio de las proporciones de la octava, subdividida en doce semitonos, dejando misteriosamente de lado los números del ritmo. La negritud extrae de la práctica musical y danzante un sistema rítmico igualmente proporcionado, un *lógos* que los griegos desdeñaron o aplicaron solamente a la métrica del verso, al que intentaron acercarse posteriormente los filósofos del islam. Es curioso que ambos sistemas –las proporciones pitagóricas de la octava, el *lógos* de la sintonía rítmica africana– se construyan sobre el número doce. Sería interesante investigar sus relaciones. Europa tiene razones, en suma, para desear comprender la lógica que subyace en la variedad del universo rítmico africano.

Todavía en fecha relativamente reciente, hacia mediados de los años cincuenta del pasado siglo, poco antes de que Jones hiciese públicos sus estudios, los especialistas europeos abordaban la música africana con imprescindible cautela. El etnomusicólogo francés Gilbert Rouget –en consonancia con las ideas de su maestro Lévi-Strauss– rehusó considerar la música africana como primitiva, la designó como «música de tradición oral». Partía de la distinción entre dos grandes regiones: la música de la selva, «puramente negra», y la música de la sabana, bajo la influencia directa o indirecta del islam, que introdujo en África jerarquías sociales y culturales muy marcadas. Pero al describir los rasgos generales de la música «puramente negra», Rouget dio prioridad a los aspectos vocales y a la polifonía productora de armonía, dejando en segundo plano el terreno específico del ritmo y de la percusión. Señaló no obstante la importancia de la polirritmia, «cuya complejidad, por grande que sea, es siempre más aparente que real y no resulta indescifrable más que si la consideramos globalmente, sin aislar lo que corresponde a cada tambor en particular». Apuntaba así hacia la necesidad de precisar los elementos del ritmo, tal como hizo Jones. Concluía señalando la importancia de las relaciones entre música y lenguaje, destacando «el lugar que los africanos asignan a la música en lo que constituye su representación del mundo».[491]

La música africana era así reconocida a mediados del siglo xx como

un sistema de pensamiento, aunque todavía desde el punto de vista del *lógos* griego, que da prioridad a la voz y a la armonía sobre el ritmo. Jones sentó las bases para llevar a cabo una interpretación diferente. De regreso en Inglaterra tras su larga estancia en África, ayudado por una máquina electrónica diseñada para registrar los ritmos en papel, en colaboración con músicos de Rodesia y de Ghana, sacó a primer plano lo que antes parecía indescifrable y reveló las claves internas de la cultura rítmica generalizada en el continente negro. La musicología nativa comenzó a desarrollarse poco después en relación con círculos de investigación en los que predominaba el modelo lingüístico y semiótico que marcó la pauta para el desarrollo de las ciencias del hombre a lo largo del siglo XX. Iba a explicar desde dentro el carácter funcional de la música y de las danzas tribales, así como sus relaciones con el lenguaje, aunque su utillaje teórico dependía todavía de la lingüística estructural, que niega al sonido del habla otro papel que el de mero soporte de la significación.

Nos hallamos por tanto en una encrucijada entre dos sistemas de pensamiento, he aquí el verdadero calado del problema que nos concierne. La inestabilidad de la sociedad española a lo largo de la historia no se reduce al enfrentamiento entre bandos, estamentos sociales, naciones y religiones. Nuestro desasosiego es también una vacilación en el umbral de las Columnas de Hércules entre la cultura de la armonía y la cultura del ritmo, entre la luz y la sombra. Las tres grandes religiones monoteístas, basadas en la palabra revelada difundida por medio de la escritura, experimentaron la misma necesidad de hacer compatibles sus dogmas de fe con el mundo de las ideas de Platón y con la lógica de Aristóteles. Conforme recuperamos la memoria del influjo rítmico de la negritud, se hace patente la necesidad de contrastar la herencia del *lógos* griego con una lógica distinta, en la que el verbo no se desliga de la sonoridad musical y del gesto para imponerse como representante único de la realidad. En el siglo XX, los medios electrónicos han difundido a escala planetaria la «música de tradición oral» sin pasar por conservatorios ni escuelas. Tras un largo ciclo de olvido, iniciado en tiempos de los primeros pensadores de Occidente, el ritmo tribal ha irrumpido en sociedades cuya armadura conceptual no estaba preparada para entender el fenómeno. Se ha hablado mucho de nuevo primitivismo, de «segunda oralidad», pero no se ha penetrado todavía suficientemente en las leyes de formación de las claves rítmicas recientemente compartidas, en su *lógos* interno. Aquí no podemos sino acercarnos con cautela al umbral de la música africana, aguzar el oído y tratar de extraer algunas consecuencias provisionales para empezar a entender nuestra posición en el mundo.

El musicólogo ghanés Kofi Agawu expresa el alcance del problema

llevando la terminología de la lingüística a un terreno complejo: los «actos del habla, de música y de danza» son «tipos de discurso» entrelazados que «franquean fronteras permeables y producen una red relativamente difusa y sin límites».[492] Lenguaje, música y danza forman, con otras palabras, un mismo tejido. Agawu intenta evitar el riesgo de las generalizaciones ateniéndose a los límites de la cultura que mejor conoce, la de los ewe del norte. En su lengua las palabras que se refieren al lenguaje y al sonido musical están íntimamente relacionadas, igual que las expresiones relativas a los tambores y a la danza. Como sucede en otras lenguas africanas, no existe en lengua ewe un término genérico para designar la música. La música «está comprendida en cada una de sus manifestaciones específicas»; pero a la vez «lo específicamente musical se sitúa en un nivel superior que trasciende el lenguaje». Debemos entender esa «superioridad» o «trascendencia» de la música sobre el lenguaje como ventaja de una expresión artística que cumple su cometido en la realización activa, enlazando la práctica gestual con las representaciones simbólicas. La música y los signos lingüísticos comparten el medio sonoro, que es la condición previa de los mecanismos de la representación. Se trata de un medio flexible y fluctuante que permite diversas formas de reciprocidad entre las palabras y los tambores.

En muchas lenguas africanas como la de los ewe (las de los pueblos del África occidental subsahariana y las del área bantú), los tonos del habla tienen valor significante, es decir, la variación de altura en la entonación cambia el significado de las palabras. Aunque las melodías del canto siguen sus propias leyes musicales, los dibujos melódicos respetan normalmente los de la entonación y las excepciones a esta regla no generan conflicto estético o de comprensión.[493] Las frases del habla forman estructuras tonales tan reconocibles que pueden ser reproducidas por los tambores, estos se afinan y se pulsan de manera que la aproximación al lenguaje resulta efectiva. Por otra parte, a falta de escritura musical, los músicos emplean para transmitir los patrones frases compuestas de «sílabas sin sentido» que reproducen una marcada cadencia rítmica.[494] De este modo tenemos por un lado una similitud de la entonación del habla con el dibujo melódico, por otro una reproducción de la frase en los tambores, y finalmente un calco del dibujo rítmico por medio de la voz. Más que hacerse difusos, como dice Agawu, los límites entre música y lenguaje se entreveran. En cada una de esas aproximaciones preservan sus funciones propias, pero intercambian por así decir sus técnicas respectivas favoreciendo la cercanía desde todos los ángulos posibles.

Para explicar el papel central de los tambores en la comunidad ewe, Agawu distingue entre tres «modos» o funciones. En el «modo del lenguaje», los tambores «hablan» imitando las alturas tonales de

algunas expresiones. En el «modo de las señales», ciertos toques anuncian el ritual o el tipo de danza, indican a los danzantes cambios de dirección u otros movimientos y avisan a los músicos de cuándo han de parar de tocar. Finalmente, el «modo de la danza», propiamente musical e independiente del lenguaje, consiste en un repertorio de ritmos articulados en torno a un patrón de base tocado como *ostinato* en una campana u otro instrumento de registro agudo, mientras varios tambores interpretan ritmos más o menos obligados, conducidos por un maestro que «desarrolla largas frases rítmicas extremadamente complejas», jugando con las reacciones de los bailadores. Agawu nos muestra la trama social en que se insertan las funciones rítmicas que describía Jones: un tejido «modulado» por formas de expresión que mantienen relaciones graduales entre sí y que van de lo obligado a lo libre, de lo simple a lo complejo. El modo de expresión adecuado para cada momento es seleccionado como una longitud de onda en la cual el rito, el tipo de danza o el ritmo precisos se diría que funcionan como programas distintos. El sistema en conjunto hace pensar en la tecnología de la telecomunicación. El tambor es aquí el aparato que enlaza los diversos modos de expresión: lenguaje, señales, canto, música instrumental y danza. El maestro de tambor dialoga con los cantores, replica a sus lamentos fúnebres con frases formulares: «elogios, eslóganes, alabanzas y proverbios», diseños rítmicos que son entendidos «en parte como lenguaje». Después toca solo para el baile y «los ritmos asimétricos del lenguaje desaparecen en provecho de los ritmos puramente musicales». «Programas de la selva», decía Federico García Lorca a su paso por Nueva York.[495]

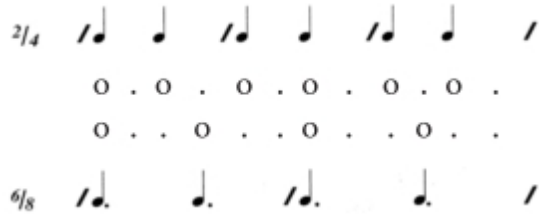
En la danza hay elementos visibles que la relacionan de nuevo con el lenguaje: mímica, vestidos, ornamentos, protocolos sociales, «un léxico de movimientos simbólicos que sirve de marco a la expresión individual», acentuado por los pies, las caderas, las nalgas, el torso, etc., que permite expresar ideas bien definidas, de amenaza, afecto o desdén. «Para las personas de la misma cultura, el rol de la danza sobrepasa su función inmediata de divertimento y de catarsis, creando un espacio para la afirmación (y ocasionalmente la crítica) de ciertas normas sociales y de valores éticos y espirituales.» He aquí el sistema de relaciones –el complejo ético– que explica cómo una melodía o un ritmo pueden adquirir cierto carácter con la costumbre.[496] La danza cierra en el espacio visible el círculo entre todos los modos de expresión de los ewe, adaptando los diversos usos a los «ciclos cotidianos, semanales o estacionales que regulan su vida social». Los patrones sonoros del *gankogui* y de los diversos tambores proporcionan la urdimbre para que la comunidad, convertida toda ella en escena, represente su relación con los ciclos naturales. Este es el cuadro que no se detuvieron a contemplar los captores de esclavos; la danza que el

ojo del castellano viejo redujo a provocación lúbrica; el patrón sincopado que los turistas actuales intentan seguir en pos de su pareja negra o mulata. Es de temer que en poco tiempo este sistema de representación del mundo se derrumbe en sus propios lugares de origen como lo hicieron la mayor parte de nuestros folclores. Pero por el momento ningún otro folclore ha conseguido el mismo nivel de difusión de sus claves rítmicas.

El estudio de Jones preserva la frescura del asombro ante esas estructuras sonoras que son como el esqueleto articulado del corpus comunitario. Enfoca la construcción del ritmo sin preocuparse de extraer consecuencias teóricas de otro tipo, salvo cuando resulta estrictamente necesario. Su análisis fino y detallado permite acercarse a la raíz de fenómenos muy primarios y enigmáticos, como la confrontación de los números pares e impares, cuentas de dos y de tres pulsaciones, en que se basa la trama polirrítmica. La experiencia más básica de esa confrontación de números se produce en todas las culturas al combinar actividades que comprometen distintos niveles del cuerpo: cantar, batir palmas, caminar. Jones considera el cantar y batir palmas como la piedra angular del edificio musical africano. Los tambores son el centro de la trama comunitaria, pero el aprendizaje del ritmo empieza por la relación entre las manos y la voz. «La palmada es la conexión rítmica entre la canción y los demás instrumentos.»[497] El cantar yuxtapone secciones que las palmas subdividen como «una suerte de metrónomo que existe por detrás de la música». De este modo el africano confronta la medida regular interiorizada con otros periodos musicales, verbales y gestuales que pueden ser más o menos libres. Una vez que la regularidad temporal se interioriza, no es necesario reducir a su marco estricto todas las acciones superpuestas. De ahí deriva lo que Jones llama la «deliciosa flexibilidad» del ritmo africano. «Siendo la melodía aditiva y las palmas divisivas, cuando se juntan producen una combinación de ritmos cuyos acentos inherentes están *cruzados*. Esto es lo verdaderamente esencial de la música africana, esto es lo que busca el africano. Quiere disfrutar de un conflicto de ritmos.»[498] La superposición de los primeros números pares e impares aprendidos por medio del gesto produce una suerte de matemática que se recrea en el contraste con lo inconmensurable, en el umbral mismo de la experiencia inmediata, en vez de extraer conclusiones deductivas aplicables a la totalidad del universo. Dicho con otras palabras, se trata de un sistema para comprender la alternancia entre acciones más o menos libres y acciones obligadas. La matemática del ritmo africano puede llegar a ser compleja, pero funciona como herramienta social y recurso inventivo, no como un marco para el pensamiento.[499]

Jones explica la manera usual en África de relacionar un ritmo

binario con otro ternario enfrentando tres compases de 2/4 con dos de 6/8 en un periodo de doce corcheas que son la unidad de referencia común.[500] Es un esquema sencillo que puede ayudar a vencer nuestra inclinación a considerar ambas medidas como opciones excluyentes. Para facilitar su comprensión, lo reproducimos sobre una serie de puntos que representan las doce corcheas, marcando con círculos las pulsaciones básicas de cada compás, como hacían los árabes:



El lector carente de instrucción musical puede seguir con el dedo o con un lápiz cada línea de círculos y puntos a ritmo acompasado, poniendo más acento sobre los círculos. Después de hacerlo varias veces, comenzará a sentir la relación entre ambos ritmos y la posibilidad de pasar de uno a otro. Si se toma la molestia de convencer a alguien para que dé una palmada cada dos tiempos y él mismo se anima a dar otra cada tres, manteniendo el mismo pulso común, se habrá iniciado en el secreto de la polirritmia, que es un juego esencialmente cooperativo. El contraste entre cuenta binaria y cuenta ternaria se produce de dos maneras dentro de la serie de doce corcheas, una «divisiva» y otra «aditiva»: tres compases de 2/4 equivalen a dos de 6/8 porque ambos compases dividen el tramo temporal de doce corcheas y están divididos por la misma unidad temporal básica; dos corcheas del compás de 2/4 se «enfrentan» a tres corcheas del de 6/8, de modo que las pulsaciones fuertes de uno y otro se desplazan, suenan «a la contra», vuelven a coincidir y a desplazarse regularmente. Tocar «dos contra tres» se convierte en algo instintivo cuando el aprendizaje se inicia desde la infancia. Es una práctica que produce placer y despierta cierta intriga mental, pero requiere entrenamiento.[501]

Jones describe una canción de cuna de los ewe –quienes «harían cualquier cosa para detener el llanto de un niño»– y el sencillo juego que la acompaña: una pareja de adultos situados uno frente a otro balancea a su criatura sujeta por las manos y por los pies, mirando hacia arriba, de izquierda a derecha y de nuevo a la izquierda, donde se detienen un par de segundos; luego de derecha a izquierda y de nuevo a la derecha, donde vuelven a detenerse.[502] La criatura experimenta la bilateralidad de sus miembros superiores e inferiores y

la dualidad de sus progenitores enfrentados, pero están sometidas a una cuenta distinta que coincide con la suspensión a uno u otro lado. Es comprensible que la intriga de esa alternancia baste para desplazar su atención y calmar su inquietud, e incluso para mudar el llanto por risa, cuando reconozca el ciclo de descensos y suspensiones que al principio le resulta sorpresivo. La niña o el niño ewe aprenden así, antes que a contar, a «sentir» tres con dos elementos alternos. No sé si algún niño español ha tenido la fortuna de verse involucrado en un juego semejante, que enseña a tratar como iguales las cuentas pares e impares, a combinar situaciones regulares e irregulares. Me viene inevitablemente otra vez a la cabeza la agitada polca con que intentaba acallarme mi tía abuela, meciéndome en la oscuridad del dormitorio, mientras el resto de la reunión charlaba en el cuarto de al lado animadamente. Ella también contaba dos y tres, pero el acento fuerte caía siempre del mismo lado. La pobre hacía lo que podía, ella sola no iba a alterar la historia de la música en Occidente. Cuando con el primer televisor llegó la moda de la *yenka*, que en realidad era una vieja polca, para eso sí que estaba yo entrenado. El lector puede experimentar por sí solo algo parecido a las sensaciones del niño ewe si cuenta sus pasos de tres en tres según camina. El nivel siguiente de aprendizaje sería intercalar una palmada entre paso y paso.

Conforme crecen, los niños ewe van aprendiendo juegos colectivos en los que cantan y salen a bailar en círculo al son de las palmas: unos tocan cuatro tiempos en compás binario, otros introducen entre el final de un compás y el principio del siguiente dos palmadas en subdivisión ternaria, con el único objeto de indicar, por contraste con la subdivisión de las palmadas básicas, la unidad de tiempo más pequeña del compás. En otro juego musical, los niños bailan con los antebrazos tendidos hacia delante y las palmas de las manos mirando al suelo, mueven los omoplatos al tiempo que alternan el apoyo de los pies, duplicando el tiempo del movimiento de los omoplatos cada vez que acaban una estrofa.[503] Se entrenan así para controlar la movilidad del cuerpo incluso en el área que uno no alcanza a ver. «Desde la más tierna edad, los niños africanos se familiarizan en sus juegos con esta música fascinante.» Sus canciones «son cualquier cosa menos primitivas. Aunque ciertamente están muy lejos de ser sofisticadas. Son el producto popular *(folk-product)* de una estética musical que tiene un sentido altamente desarrollado del tiempo.»[504]

El aprendizaje precoz del ritmo permite estimular la cooperación en los trabajos que exigen participación comunitaria. Los pescadores ewe cantan cuando reman o cuando tiran de las redes cargadas de peces hacia la playa, aprovechando medidas en ritmo binario o ternario para realizar movimientos sincrónicos o alternos, sin necesidad de otro patrón que la voz que inicia el canto para que los demás respondan. El

canto sirve de guía para las técnicas del trabajo colectivo. Los golpes de remo sobre el agua sustituyen a las palmas, los acentos de la melodía se desplazan una corchea para dejar que se escuche el efecto sonoro del esfuerzo común. Una música muy distinta de la que dirigía el cómitre en las galeras de los Austrias. Inserta en todos los niveles de la actividad social, la práctica del canto y del ritmo en África convierte en cuestiones equivalentes la estética y la funcionalidad.[505] Los criterios de belleza e inteligibilidad se establecen en el ámbito de la actividad artesanal comunitaria, no en una esfera superior imaginaria a la que solamente tiene acceso una clase dominante, como ocurre en la tradición del pensamiento occidental.

Los conceptos griegos de *theoría* y *eîdos* –que toman por modelo la forma ideal del objeto visible– contrastan con la trama de los modos africanos de expresión –música, lenguaje, danza– centrados en torno al sonido de los tambores. En una tradición predomina la armonía, en otra el ritmo. Son dos maneras distintas de estructurar el pensamiento, el lenguaje y las relaciones comunitarias. La historia de las matemáticas en Oriente y en Occidente hunde sus raíces en situaciones que requieren definir las relaciones del común de los mortales con un poder supremo. Según Heródoto de Halicarnaso, la geometría surgió de la necesidad de reorganizar el reparto de tierras fértiles concedidas por el faraón tras cada crecida del Nilo. Y siguió su desarrollo con el cálculo realizado por Tales de Mileto de la altura de las pirámides a partir de la longitud de la sombra que proyectaban sobre el suelo. Pitágoras y los suyos, además de formular la relación entre las figuras cuadradas y triangulares, tomaron por modelo las proporciones de la octava musical para concluir que todo es número, tanto en la naturaleza como en la sociedad. Sin duda, su preferencia por el refinado problema de la armonía, relacionada con el movimiento de los cuerpos celestes, tiene que ver con una mentalidad aristocrática que desdeña los números del ritmo como un asunto demasiado simple, propio de las clases bajas, indigno del ciudadano libre. La práctica del ritmo en las tribus del África negra indica que esa sencillez es solo aparente, encierra una lógica que no ha necesitado ser expresada como teoría hasta fecha reciente.

Las etnomatemáticas surgen a finales del siglo xx de la necesidad de investigar en una concepción histórica y antropológica de los números que podría contribuir a facilitar su aprendizaje. Con ese propósito estudian la música, las artes ornamentales, los juegos de estrategia o las prácticas adivinatorias de las sociedades de tradición oral. Marc Chemillier, en *Les mathématiques naturelles*, parte de la convicción de que el cálculo deductivo en Occidente no representa sino el desarrollo de una parte de la actividad cerebral que el hombre pone en juego en su manejo de los números. Al lado del proceder analítico que utiliza

símbolos escritos para establecer relaciones cada vez más abstractas, fuera del contexto de la escritura el hombre pone en juego una actividad analógica que permite comparar dos números sin realizar cálculo alguno. Las «cadenas de demostraciones formales» del cálculo deductivo se apoyan tarde o temprano, por otra parte, en la experiencia analógica o intuitiva de los números.[506] Las nociones fundamentales de las matemáticas están enraizadas en la intuición y en los sentidos: «El caminante, por ejemplo, experimenta en sus músculos lo que es ir de un punto a otro *lo más directamente posible.»* Esas intuiciones a veces no son tan simples, pero la complejidad puede ser resuelta directamente por un gesto: «el gesto es un poderoso vehículo del pensamiento».[507]

Las sociedades tribales de tradición oral no designan con una palabra específica las cuentas binarias o ternarias de los ritmos. Son relaciones matemáticas que dependen directamente de la gestualidad productora de sonidos y permanecen en estado latente.[508] Las manos batiendo con dos baquetas sobre un leño, por ejemplo, acentúan una serie de pulsaciones regulares que, en cuanto una mano repite un golpe, forman grupos de dos y de tres pulsaciones que producen la «sintonía africana» de Jones. Chemillier presenta la secuencia [2+2+3] + [2+3] como alternancia de las manos izquierda y derecha de esta suerte: I-D + I-D + I-D-D + I-D + I-D-D.[509] Considera luego los ritmos practicados por los pigmeos aka, habitantes de las selvas de África central, en el sudoeste de la República Centroafricana. Entrechocando las hojas de hierro de sus machetes, los aka marcan un interesante patrón aparentemente asimétrico:

Las corcheas asociadas a las negras forman un grupo que sugiere el compás ternario. Al tomar ese grupo como referencia que subdivide la secuencia, de un lado quedan once corcheas y de otro trece. Pero el total suma veinticuatro, lo que nos avisa de que el patrón podría ser equivalente a dos compases de 12/8. Su carácter de cruce polirrítmico y todo su atractivo se hacen patentes si lo interpretamos sobre cuatro palmadas de corchea con puntillo. Se trata, por tanto, de una variante ampliada del patrón estándar africano. El efecto asimétrico lo produce la pregnancia de la relación corcheanegra, que nos hace creer que cuando se repite la corchea se inicia de nuevo el compás. Sumada al férreo son de los machetes, esa sensación de asimetría debe de provocar una tensión que acaso los pigmeos aka quieren hacer parecer beligerante. Pero en realidad estamos ante dos compases de 12/8, el primero de los cuales comienza y termina por una corchea, seguido de

otro muy común en África, que Jones llama «de seis palmadas», que consiste en una interpretación binaria regular de las doce corcheas como seis negras.[510]

La tendencia generalizada de la música africana a dividir periodos regulares en secciones asimétricas, combinando cuentas de dos y de tres, hace pensar que «hay razones de orden cognitivo que explican la aparición de esas fórmulas rítmicas».[511] Patrones similares se utilizan también en la polifonía producida por instrumentos melódicos. Fuera del ámbito musical, en otras artes como el tejido o la cestería, es manifiesta la tendencia de los pueblos de tradición oral a fabricar estructuras complejas, un esfuerzo que parece contradecir «el principio de economía que en general regula las actividades vitales».[512] ¿Se trata entonces de una inclinación de orden estético? Ya hemos visto que la funcionalidad y la estética se convierten en necesidades equivalentes en las comunidades africanas, donde el razonamiento no se desliga del conjunto de la trama social. La asimetría de los patrones rítmicos favorece el ensamblaje con actividades próximas que generan irregularidades, como el habla o la mímica. Hay que pensar entonces las creaciones matemáticas del arte africano como resultado de las tensiones que surgen cuando los diversos modos de expresión tienen que poner a prueba sus capacidades cooperativas. No son producto exclusivo de la necesidad social, pero tampoco fruto de un cerebro liberado de obligaciones.

El pensamiento occidental somete las relaciones entre lo bello y lo útil a una jerarquía abstracta. Sócrates aspiraba a hacer coincidir la belleza y la utilidad más elevadas en el ejercicio de la filosofía, enfrentándose al resto de la ciudad embrutecida por el interés y por el ansia de goces. Tenía sus razones para oponerse a los atenienses; tenía, sobre todo, un arma dialéctica poderosa que le permitió argumentar en favor de algo tan poco demostrable como la inmortalidad del alma. Para hacer patente la fuerza de su convicción, Sócrates aceptó con serenidad la condena a muerte. He ahí un argumento de peso. Sería una torpeza ignorar que el invento socrático del alma individual, al refugiarse en los espacios ideales explorados antes por la geometría, abre caminos nuevos para el pensamiento. Pero por esa brecha se cuelan de inmediato agentes que pretenden controlar la dirección de muchas almas. Como consecuencia de ello, el cálculo matemático occidental alcanza a sobrevolar cimas muy altas a la vez que sirve a los intereses de la guerra de exterminio. Por eso resulta interesante contrastar el *lógos* griego, que aplica el modelo de la armonía musical tanto al movimiento de los planetas como a la esfera de la psique, con el sistema del pensamiento africano, cuya cultura rítmica se ha extendido por el mundo sin que seamos capaces de comprender sus razones.

Además de las danzas rituales para el culto, los ewe organizan danzas profanas, se asocian formando «clubs» en torno a una canción inventada para tal efecto; en los desfiles que preceden a las celebraciones exhiben atuendos y comportamientos llamativos.513 Cuando Jones les interroga acerca del sentido de todo ello, obtiene esta respuesta: «Es para mostrárselo al pueblo.» El exhibicionismo individual, bastante ostensible en estas danzas según Jones, busca ser reconocido como parte de un sistema de signos; el deseo de destacar se reduce a la necesidad de ser tenido en cuenta dentro de una tradición prestigiosa. No es el mismo concepto de singularidad el de la *areté* o excelencia griega –según el cual el sujeto se eleva a los cielos cuando alcanza a ser expresión máxima de la normaque el del músico o bailarín negro, cuando su inventiva obtiene el privilegio de añadir a los patrones reconocidos una variante aceptable. Difundir un nuevo canto, formar parte de un club, participar en la danza, es su modelo de excelencia. Un modelo que ni exalta la subjetividad ni la reviste con el sentido del ridículo. Para la mentalidad euro-occidental eso no representa gran cosa. Pero atendamos a una de esas canciones de los ewe cuando dice: «En este círculo de tambores, ¿hay algo sobre esta tierra que pudiera derrotarnos?»514

El cálculo occidental rompió el círculo de tambores, convencido de la superioridad de su concepto de armonía jerarquizada. Para vengarse, los tambores ampliaron luego su radio de acción hasta donde alcanzan las telecomunicaciones. El concepto africano de la armonía está basado en las mismas proporciones de la octava musical que estudiaron los pitagóricos, pero no se sujeta de igual forma a las reglas del temperamento y de la tonalidad. Aunque el problema rebasa el alcance de nuestra pesquisa, no está de más dejar anotadas algunas pistas. Gilbert Rouget señalaba la importancia de la polifonía vocal en toda el África negra no islamizada, destacando la tendencia de su música instrumental a producir un sonido «zumbante, crepitante, tupido, en resumen, lo menos puro posible». A las voces melódicas se añaden frecuentemente elementos que producen ruidos y murmullos por entrechoque o roce. El autor consideraba como «riquezas» y «delicadezas» esos timbres que dan a la música africana «su reconfortante y radical ausencia de academicismo».515 Jones, por su parte, distinguía dos amplias regiones caracterizadas por sus armonías vocales: en una predominan las voces en relación de octava, quinta y cuarta, es decir, ajustadas a las proporciones pitagóricas; en otra las voces mantienen las terceras paralelas sin distinguir los accidentes que determinan la tonalidad, por lo que las terceras que cantan son unas veces mayores y otras menores. Ambos sistemas son en general excluyentes, dice Jones, aunque conviven en determinadas regiones. La práctica de las tribus que cantan en terceras paralelas se extendió

por África de oeste a este y también hacia el sur, cubriendo el área de las lenguas bantúes, y finalmente se esparció por todo el continente.[516] En Norteamérica derivó hacia el uso de las *blue notes*: una de ellas se produce cuando la afinación de la tercera menor sube, se estira como la cuerda de la guitarra, hasta llegar casi a la tercera mayor, de modo que la sensación de la tonalidad queda indecisa.

Chemillier estudia las voces paralelas producidas por las arpas de cinco cuerdas de los nzakara, que pueblan un territorio repartido entre la República Centroafricana, la República Democrática del Congo y el Sudán del Sur.[517] Sus intérpretes, que son también cantores-poetas, pulsan las cuerdas de dos en dos siguiendo pautas que generan una estructura de canon: la forma melódica de las cuerdas más agudas se repite, desplazada en el tiempo, en las cuerdas más graves. Los nzakara combinan en sus arpas intervalos de cuarta, quinta y tercera mayor, participando de las dos grandes áreas de armonía africana que describía Jones. La forma en canon de las melodías deriva de la afinación del instrumento y de las secuencias que sigue el intérprete. Sus patrones rítmicos mantienen la «ambigüedad binario-ternaria frecuente en África», dice Chemillier. Las melodías, por su parte, tienden a sugerir simetrías que plantean la posibilidad de que los cantores-arpistas interioricen una suerte de «geometría sonora». Esa posibilidad está reforzada por el uso ritual que los nzakara hacen de cierta planta cuyas hojas están repartidas a ambos lados del tallo siguiendo ritmos parecidos a los de las melodías del arpa.[518] Independientemente de la asociación con otras formas simétricas de la naturaleza, la propia construcción del instrumento condiciona sin duda la forma de los perfiles melódicos que produce. Chemillier concluye que, en cualquier caso, esas representaciones matemáticas «están sin duda estrechamente ligadas al poder explicativo del gesto y a su utilización como vehículo del pensamiento». Las melodías en cuestión son, antes que nada, «cánones gestuales en los que una mano corre detrás de la otra».[519] A esos gestos musicales hay que añadir todos los gestos artesanales aprendidos a lo largo de muchas generaciones para ensamblar el arpa de madera, dotarla de cuerdas de distinta longitud, tensarlas hasta que producen relaciones armónicas.

Los problemas de armonía cautivan el intelecto, son siempre «asunto de altura». Algo nos inclina a llamar «claro» al sonido agudo y «oscuro» al grave. Los pitagóricos pensaron que los cuerpos celestes al girar producían un son armonioso que nuestros oídos no perciben porque han nacido con él como telón de fondo. Uno de ellos, Simmias de Tebas, se atrevió a decirle a Sócrates que el alma podría ser una suerte de armonía producida por el instrumento del cuerpo. La palabra *harmonía* en griego significaba originariamente «ensamblaje» o «acoplamiento», como el del eje con la rueda de un carro. Sócrates,

naturalmente, se opuso con firmeza, porque quería que el alma respondiese a una forma menos accidental que la marcha de un carro, la tensión de las cuerdas de una lira o el sonido de una flauta. El asunto es complejo y sugestivo, requiere atención por parte de la filosofía y de la ciencia, que en los últimos decenios ha construido la llamada «teoría de cuerdas» para tratar de armonizar sus modelos. Los fenómenos musicales expresan nuestra relación con el universo, el ajuste de nuestra percepción con los ritmos de la naturaleza. Pero quizá la regularidad aparente de los armónicos naturales sea un límite infranqueable para la mente humana, más allá del cual no puede sino concebir formas regulares y simetrías imaginarias, ideales estéticos que la naturaleza no reproduce sino cuando se la fuerza a ello, cuando se construye el instrumento adecuado para hacerlo. El hecho de que tales «formas puras» –por usar la sugestiva pero engañosa terminología platónica– sean concebibles y calculables no implica que sean verdades absolutas. Son productos singulares, preciosos quizá como el diamante, infinitamente reproducibles como las formas geométricas, pero no sirven como norma para pensar o como finalidad del comportamiento. El interés que ofrece en cambio la lógica del ritmo es su carácter eminentemente práctico *desde el punto de vista del conocimiento*. Es un juego que comporta una noción del mundo.

Ciertos patrones rítmicos especialmente flexibles favorecen los procesos que Fernando Ortiz llamaba de «transculturación»: cuando viajan de un pueblo a otro se transforman sin perder dinamismo, arrastran en su devenir melodías, armonías, gestos y palabras en diversas lenguas. El proceso más vasto de transculturación tuvo lugar con la colonización del Nuevo Mundo, desde allí se ha prolongado luego con la irradiación masiva e internacional de imágenes y sonidos hasta nuestros días. Los ritmos de origen africano han alcanzado la mayor parte del planeta, cumpliendo en el círculo más amplio una función comparable a la que desempeñaban en sus tribus de origen. No es exactamente el mismo, porque las cuentas del ritmo dependen ahora de otros cálculos. España tuvo contacto con los ritmos africanos mucho antes de que se produjese la emergencia de las nuevas músicas populares americanas, aunque apenas supiese guardar memoria de ello. Veamos si el aprendizaje de las cuentas rítmicas africanas nos permiten ahora aclarar nuestras propias cuentas, si con unas y otras alcanzamos a engarzar alguna suerte de abalorio.

El musicólogo cubano Rolando A. Pérez profundizó a finales del pasado siglo en el sentido de la herencia africana dispersa por América Latina, dejando establecido que para comprender la evolución de sus ritmos había que tener en cuenta su paso previo por la Península Ibérica, tal como había anticipado Fernando Ortiz. Desde esa perspectiva reinterpretó los planteamientos de la musicología

latinoamericana, que distingue entre dos grandes cancioneros: el de la franja atlántica que une el Caribe con el Cono Sur, en la que predominan los ritmos binarios, y el de la franja occidental que desciende a lo largo del Pacífico, donde se preserva el carácter ternario de las melodías tradicionales españolas. Ambas tendencias conviven en algunos países. La franja del «cancionero binario oriental» coincide con las zonas de mayor población africana, pero otros musicólogos –como el argentino Carlos Vega– negaron que fuese determinante su influencia rítmica. El musicólogo cubano sostiene, por el contrario, que el cancionero de la franja oriental deriva de un proceso de «binarización de los ritmos ternarios» acontecido por influjo de la negritud.520

Rolando Pérez parte de una curiosa observación hecha por Jones: cuando acoge cantos de otra etnia, el africano tiende a adaptar las figuras ternarias a un sistema de referencia binario. Es su manera de aceptar préstamos musicales, especialmente en situaciones en las que tuvo que desarrollar una «cultura de resistencia opuesta a la cultura de dominación del europeo».521 Este punto de vista puede resultar confuso, porque el africano practica el ritmo ternario con la misma frecuencia que el binario. ¿Acaso simplifica algo que no puede entender cuando escucha, por ejemplo, una contradanza europea? ¿Lo hace porque se repliega hacia una fórmula rítmica más primaria? El propio Jones parece haber dudado inicialmente al respecto: «el hecho extraordinario es que mientras con mucha frecuencia hace uso del ritmo ternario, el africano no puede reconocerlo conscientemente. [...] Y sin embargo, el ritmo básico de tambor, casi universal, es ternario. Esto es un profundo misterio».522 El misterio se aclara en parte si pensamos que, cuando recibe una melodía extranjera en ritmo ternario, el africano necesita hacerla compatible con su sistema de referencia que permite combinar ritmos ternarios y binarios, comprobar si la melodía extranjera que llega en ritmo ternario responde también al ritmo binario, es decir, hacerla encajar en el patrón estándar de doce corcheas que Jones estudiaría a fondo unos años después. Los ritmos ternarios que el músico africano recibe de Europa, en particular, son rígidos y él los torna flexibles. Su resistencia se opone a una interpretación estricta del compás ternario cuando no se puede subdividir en dos secciones iguales, como ocurre con el compás de 3/4, o cuando la interpretación rígida del 6/8 o del 2/4 no permite alternar grupos de dos y de tres unidades mínimas, según su costumbre. En este caso, el objetivo no sería la binarización en sí misma, sino la compatibilidad. Más que de un simple factor de resistencia, se trataría de una clave cifrada para la resolución de conflictos. Quizá el proceso americano de binarización solo se completa cuando los cantos europeos, después de pasar por esa

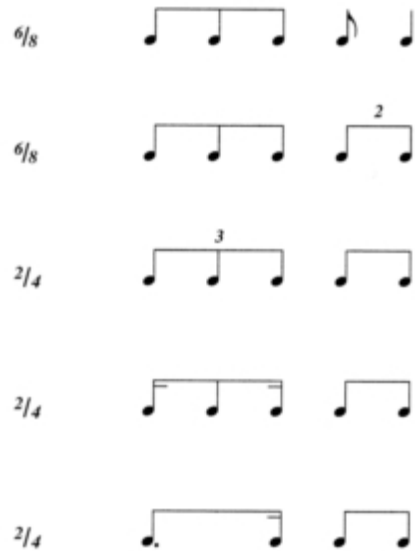
interpretación compatible de los esclavos africanos, vuelven a ser adoptados por la sociedad criolla y acaban convirtiéndose en seña de identidad americana. En cualquier caso, Rolando Pérez comprueba la tendencia general a la binarización del cancionero oriental latinoamericano con abundantes referencias documentales y ensaya una explicación coherente de las principales fases del proceso, desde el periodo en que los patrones ternarios de procedencia hispana se difunden por las colonias, atravesando una fase intermedia de adaptación ternario-binaria, hasta la fase de binarización completa.

Las canciones españolas llegan a América generalmente en compás de 3/4 o de 6/8; o bien en la amalgama –llamada sesquiáltera o hemiolia– de ambos compases. Es la tradición de cantos y bailes populares que hemos visto desarrollarse en la Península desde el final de la Baja Edad Media. Rolando Pérez insiste en la necesidad de reconocer que esa tradición estuvo en contacto con la negritud antes del proceso de binarización americano: «es preciso considerar la presencia del negro en la Península Ibérica con anterioridad y con posterioridad a la llegada de los europeos a América, pues este hecho, que generalmente se ignora, tuvo consecuencias musicales en la Península y, por ende, las tuvo también en la música del Nuevo Mundo».523 El paso de 3/4 a 6/8, como decía Jones, es algo muy natural, «completamente familiar al africano» y «un factor definitorio en la construcción de su música».524 Sin embargo –añade Rolando Pérez–, el compás sesquiáltero resulta «desconocido en los folclores de Europa Occidental, salvo en España, donde su tradicionalidad data del siglo xv, siendo particularmente frecuente en Andalucía».525 Es un ritmo compartido entre África y España al menos desde los tiempos del comienzo de la trata atlántica. Quizá previamente existieran en España células rítmicas cercanas y compatibles, latentes en la métrica de los versos octosílabos. Su frecuencia en Andalucía sugiere alguna relación con las canciones de los musulmanes. El majurí ligero árabe-persa en ritmo de 6/8 pudo combinarse con el 3/4 mucho antes del siglo xv. Pero la alternancia de dos grupos de tres corcheas y tres grupos de dos es una fórmula aditiva típicamente africana que España reconoce en los bailes de negros. Recordemos lo dicho acerca del zarambeque y de la chacona. Pérez cita un fragmento de un romance popular del siglo xv, recogido por Salinas en *De musica libri septem*, que presenta un esquema rítmico muy parecido al de la chacona de Arañés: «Rosa fresca con amores / Rosa fresca con amor»:526

El esquema se adapta así al octosílabo de tipo trocaico (con acento marcado en la tercera sílaba, además de en la penúltima), que es el verso más antiguo y generalizado en castellano, lo que sugiere la posibilidad de que se produjera en España una confluencia de factores prosódicos y factores rítmicos de diversas procedencias que, con la expansión de las modas bailables influidas por la negritud, acabase por convertir la amalgama sesquiáltera en patrón estándar de su música popular, compatible con la rítmica africana y por tanto muy propenso a generar transformaciones en las colonias con un porcentaje de población negra superior al de la Península en los siglos XVI y XVII.

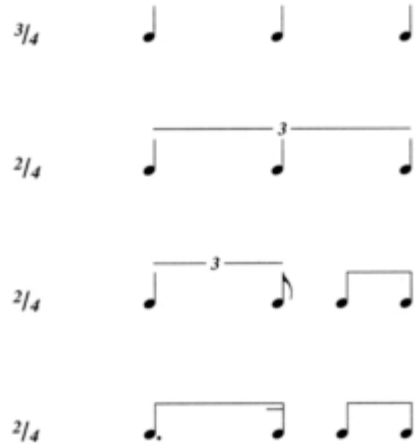
Entre los siglos XVIII y XIX, las melodías ternarias latinoamericanas empiezan a practicar alternancias de duración distintas a las que son más frecuentes en las melodías españolas, a requerir otras soluciones de acompañamiento que forman parte de los «recursos africanos de variación rítmica». Primero, el predominio de pies trocaicos, debido a la abundancia de palabras llanas en español (ú-u, equivalente al grupo negra-corchea), decrece en favor del pie yámbico (u-ú, corchea-negra), que es más común en África.527 Las inclinaciones musicales modifican así las tendencias de la lengua. Los cambios acontecen primero a nivel de la melodía, cuando esta siente la atracción de otros hábitos rítmicos y adapta a ellos sus figuras. Luego los patrones rítmicos que se han apoderado del canto cobran protagonismo, exceden el plano percusivo, se instalan en la línea del bajo, hacen incursión en otros instrumentos melódicos. El ritmo negro invade las escalas del palacio de la armonía.

En la fase de transición binario-ternaria, Rolando Pérez distingue dos momentos que acontecen sucesivamente en cada uno de los dos compases de la amalgama sesquiáltera: primero tiende a binarizarse el compás de 6/8 y más tarde el de 3/4. A partir del llamado «pie de zamba» en 6/8, muy extendido en la franja occidental ternaria, las corcheas se convierten primero en dosillos, en la segunda parte del compás. Cuando en la franja atlántica se vuelve más natural medir en 2/4, las tres primeras corcheas se agrupan como tresillo.528 Finalmente, el tresillo se sustituye por tres notas en tiempo par, dos de las cuales –la primera y la tercera– adquieren un valor más pequeño, de semicorchea. De este estadio deriva el patrón que dará lugar al «cinquillo» del danzón. Al fundir la semicorchea y la corchea iniciales en una corchea con puntillo, el proceso de binarización desemboca en el patrón de tango o de habanera. Es lo que sucede cuando la contradanza se convierte en danza cubana.529



Pérez ilustra los pasos intermedios con ejemplos provenientes de Venezuela, Haití y Puerto Rico, países incluidos en la franja atlántica en los que la negritud fue y es numerosa; pero también con otros de Colombia, Perú y Uruguay, donde todavía la huella de la presencia africana, aunque más reducida, persiste hasta hoy; e incluso de México, Chile y Argentina, donde también hubo esclavos negros, aunque su huella se ha disuelto, igual que ocurrió en España.530

Por lo que respecta al compás de 3/4 –el más lento en binarizarse de la amalgama sesquiáltera–, sus tres negras se atresillan primero en compás de 2/4. Luego la segunda negra se subdivide, quedando la primera atresillada con la corchea siguiente y separadas las dos corcheas del tiempo par. El primer tiempo del compás pasa a binarizarse después, subdividido en semicorcheas, lo que vuelve a desembocar en el patrón de tango o de habanera, si se inicia con una corchea con puntillo:



De este modo las dos secciones de la amalgama sesquiáltera vienen a dar una tras otra en el mismo ritmo. Y cuando la semicorchea que queda suelta, acentuando la síncopa en mitad del compás, se liga con la corchea siguiente, tenemos finalmente dos corcheas con puntillo seguidas de una corchea, es decir, el primer compás de la clave, llamado también «tresillo cubano»:

Esta síntesis se produce en el paso de las guajiras a la guaracha, al bolero y al son, atraída probablemente por el uso previo del mismo patrón en tribus de África occidental cuyos miembros dieron con sus huesos en Cuba.[531] Además de los ejemplos cubanos, Rolando Pérez considera otras melodías mesoamericanas, caribeñas y sudamericanas de la franja atlántica que presentan los síntomas de la binarización. En muchas de ellas se insinúa la figura del patrón estándar africano que conocemos gracias a Jones.[532] El influjo de la negritud en el proceso de binarización parece indiscutible. La rítmica ternaria no desaparece del cancionero oriental, se preserva en músicas campesinas como el punto cubano o el joropo venezolano, y también en los cantos rituales de las religiones negras de Cuba, Haití o Brasil. Pero la corriente binaria está lista a mediados del siglo XIX para ocupar el primer plano de la actualidad americana, para causar furor en España, para proporcionar un nuevo repertorio a las naciones independizadas de la metrópoli.

Algunas de sus características requieren no obstante explicación

fuera del marco de los usos propios del África negra. Fijémonos en la necesidad de introducir una subdivisión menor como unidad de referencia, relacionada quizá con el *tempo* más moroso de las danzas antillanas. En ellas la semicorchea cabe como referencia básica cuando dejan de ser saltarinas y se hacen ondulantes. La relación semicorchea-corchea reproduce la síncopa de los patrones africanos, que los etnomusicólogos suelen escribir como corchea-negra aunque el *tempo* sea vivo, porque otra subdivisión no suele ser necesaria. Los tambores ewe tocan frecuentes semicorcheas, naturalmente, incluso el *gankogui* lo hace a veces, pero en un caso parece evento ocasional o efecto superpuesto lo que en otro se transforma en pauta. La semicorchea se abre camino hacia la pista o la escena en los patrones más frecuentes del cancionero binario latinoamericano. Es obvio que la designación de la unidad temporal mínima es convencional y relativa, depende del *tempo* de ejecución, de los valores de duración que entran en juego.[533] Resulta sintomático en cualquier caso que el patrón estándar africano solamente necesite dos valores para expresarse y la clave cubana tres. El efecto de síncopa que proviene de la polirritmia africana se aísla en el patrón americano para que lo repita un solo instrumento, ya sea percusivo o melódico. La síncopa adquiere así relieve y protagonismo, se individualiza, mientras que en África resulta de la cooperación entre diversos instrumentos de percusión. Jones discute que los africanos quieran producir un ritmo sincopado.[534] Su propósito no es otro que cruzar ritmos superpuestos y desplazados, la síncopa es para ellos un efecto secundario al que no prestan atención, salvo quizá cuando cruzan palmas buscando ir a la contra del ritmo básico, mediar en la relación entre el canto y los tambores. El realce de la síncopa se aparta de la psicología y de la función social del ritmo en África. Algo que no se reduce a la trama común quiere hacerse notorio en el patrón americano. Sus figuras se agrupan por otra parte al comienzo del compás y luego tienden a espaciarse. La condensación inicial, unida al tirón de la síncopa, hace muy perceptibles los valores largos que vienen luego. Todo ello vuelve a recordarnos el *tamhir* del majurí. El efecto de espaciamiento aumenta progresivamente cuando la semicorchea se funde con la corchea en el primer compás de la clave y al añadirse el segundo compás de la misma:

Si invertimos el orden de los dos compases, tal como es usual en la música afrolatina contemporánea, el silencio situado entonces al principio del compás parece recuperar algún vínculo con la tradición peninsular. Está presente en los tangos flamencos y en otros palos que

no provienen de América. Lo hemos visto funcionar en la tradición árabe-persa. Estas variaciones rítmicas no pueden suministrar certeza como para establecer linajes, pero permiten que nos hagamos una idea del carácter mestizo del proceso de binarización, que aunque se produce por atracción de patrones africanos, recupera elementos de la tradición hispana nacidos también del mestizaje. Los patrones del tango o de la clave están sin duda en África occidental, pero allí no cumplen las mismas funciones. La danza se hace tentación lúbrica en los burdeles de Bagdad o en las tabernas de España, donde además adquiere ínfulas de guapería. En las colonias americanas se libera de sujeciones. La nueva célula bailable, sintética y condensada, se convierte en motivo obsesivo, que busca multiplicar las ocasiones para la ondulación seductora.

Se podría objetar a la descripción elegante de Rolando Pérez cierto finalismo, por su manera de presentar la secuencia de los hechos para llegar al tango-habanera y a la clave de son. Esa impresión aumenta cuando el autor presenta el paso de la binaridad «primitiva» a la ternariedad hispana, y después a la nueva binaridad americana, como momentos de un proceso dialéctico en el cual la tercera fase representaría una síntesis superadora de los momentos previos, a la manera de Hegel y Marx.[535] Este esquema ya clásico, aunque sobradamente discutido, no es descartable a la ligera. Ayuda a comprender los vaivenes de la historia en periodos muy amplios de tiempo. Sirve igualmente, por ejemplo, para hacerse una idea de las corrientes sucesivas de ternaridad y binaridad en la Edad Media, el Renacimiento y la Edad Moderna en España. Pero ¿podemos hablar de «síntesis superadoras» en relación con las células rítmicas, tan variables como persistentes en el espacio y en el tiempo? La teoría dialéctica de la historia sirve al punto de vista desde el que uno se sitúa, sin tener en cuenta los devenires particulares, las fases regresivas respecto a la tendencia general, el hecho de que determinadas estructuras perduran, desaparecen o se renuevan más allá de la lógica que parece dominar el curso de la historia. Lo que parece una síntesis costosa, un logro formidable de una u otra nación de Occidente, existía siglos atrás en la práctica humilde de una pequeña tribu, en un continente alejado. El tango-habanera podría tener un antecedente en el majurí árabepersa, como pretendía Ribera. El tresillo «cubano», compartido de hecho con la música popular brasileña –como no deja de señalar Rolando Pérez– y también con la de Nueva Orleans, se encontraba ya en la costa occidental de África. Una de las principales características del ritmo africano –su composición aditiva– parece vinculada con prácticas similares en los Balcanes, en Oriente Medio y en la India.[536]

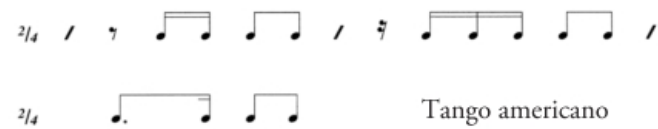
Estas observaciones no aminoran el interés y la veracidad del

proceso de binarización de los ritmos ternarios en América Latina. Los documentos escritos y sonoros están ahí, indicando la secuencia. La influencia internacional de la habanera y de la clave de son resulta indiscutible. Lo determinante es que ese proceso ha acontecido arrastrando la música de los blancos a un mestizaje irreversible, aunque sus patrones de llegada estuviesen configurados siglos antes en Ghana o en el Magreb. Allí donde se ha producido la binarización se mantiene la compatibilidad de los ritmos de África con las lenguas europeas. Ninguna objeción puede restringir el alcance histórico de este fenómeno. Jones da testimonio de la presencia del patrón de tango en una de las danzas de culto de los ewe ghaneses, tocado en el *gankogui* y considerado como «el más sencillo de todos sus patrones». Sin reconocer la clave de la habanera y del son cubanos, afirma que «no es otra cosa que el ritmo de samba (o la conga, como llaman los ewe a esta danza americana)». El hecho de que solamente lo asocie con la música popular brasileña –pese a que los propios ewe señalan hacia los carnavales del Oriente cubano, desde donde se difundió la conga– indica que todavía a mediados del siglo XX no se reconocía una parte importante de la evolución de los ritmos africanos en América. Para entonces los propios nativos ghaneses estaban haciéndose eco de las modas internacionales; pero, en opinión del musicólogo misionero, el patrón de campana de una danza ritual, de carácter eminentemente conservador, no puede ser sino «completamente africano».[537]

Cuando el ritmo binario del tango americano se vuelve flamenco en el sudoeste de España, su compás se hace aparentemente más rígido. Es como si los tangos flamencos tirasen del compás binario lo más lejos de África que resulta posible a dos pasos del estrecho. Si confrontamos sus tres palmas de rigor, precedidas por un silencio, con el patrón estándar africano, el efecto resultante no es musical. Pero algunas coincidencias comienzan a hacerse posibles si subdividimos en semicorcheas y respetamos el valor de los silencios que insinúan a veces los acentos implícitos en el gesto de los palmeros:

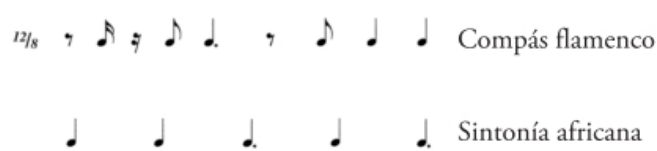
Hay interpretaciones flexibles como la que acabamos de transcribir y otras que marcan las tres corcheas con envaramiento aparente. Es preciso reconocer que ambas tienen su duende. Si añadimos una palmada subdividiendo la segunda corchea del compás, y en el compás siguiente añadimos otra palmada más, subdividiendo también la primera corchea y reduciendo el silencio inicial –tal como se hace a menudo en las interpretaciones recientes–, asoma el rastro del majurí (es decir, las notas espaciadas por duraciones crecientes a partir del

valor mínimo, contando con el silencio inicial del compás siguiente) o la síncopa del patrón de tango americano:



Los tangos flamencos juegan así con el valor del silencio al inicio del compás que hemos visto practicar –a través del cine– a los músicos callejeros de Teherán y hemos escuchado en grabaciones marroquíes. Parecen situarse por tanto en un intervalo fronterizo entre la antigua herencia árabe-persa y el compás americano, guardando con la polirritmia africana una relación en todo caso indirecta. Los tanguillos sin embargo reavivan el ritmo ternario, despiertan la polirritmia latente en ambientes donde hubo muchos esclavos negros, son compatibles con el patrón estándar africano. Dentro de la misma familia rítmica de los tangos, la interpretación binaria más pausada y grave tira hacia un lado y la más ligera, polirrítmica, tira hacia otro. Todo ello expresa el sentido de nuestra relación con África: indirecta o directa, siempre tensa y latente. Solamente nos hacemos conscientes de ella gracias a la mediación americana.

Hay en esa relación otros aspectos menos evidentes que merecen atención. Hemos visto que la amalgama sesquiáltera, construida sobre doce corcheas igual que la sintonía africana, enlaza con el verso octosílabo de los más antiguos romances españoles. Sería deseable seguir su deriva en los diversos folclores peninsulares. Su forma se preserva en el llamado «compás flamenco» por antonomasia, que también es compatible con el patrón estándar africano, aunque sus acentos difieren. Comparemos ambos patrones en el tramo temporal de doce corcheas:



Observamos primero que el compás flamenco exige subdividir en semicorcheas, haciendo patente la tendencia que en los tangos queda a veces implícita. De hecho comienza con los mismos valores que el compás de tangos, sugiriendo que este pudiera ser una fracción binaria del patrón de doce corcheas. Canoniza el uso del silencio en la tierra del compás. El grupo de tres notas en su primer tramo va seguido de

un espacio prolongado. La corchea y la negra siguientes forman síncopa y el compás se cierra con dos espacios regulares. Se cruza con el patrón estándar africano de forma interesante, porque allí donde este «binariza» con sus dos negras iniciales, el compás flamenco acentúa el carácter ternario combinando valores de corchea y semicorchea; pero pasa de inmediato al otro extremo creando un largo espacio en suspenso que equivale a cuatro corcheas y regulariza la sensación binaria en el último tramo del compás. Juega, por tanto, a tensar alternativamente las posibilidades ternarias y binarias, aunque opta finalmente por resolver con sentido binario. Presenta características comparables con el compás americano: la subdivisión en semicorcheas, el agrupamiento de notas en la primera sección del compás seguido de espaciamiento, la relevancia de los silencios. Las palmas hacen del compás flamenco una referencia musicalmente tan explícita como lo es la clave cubana. No es mero esqueleto rítmico, como el patrón de referencia africano. Todo ello nos incita a pensar que, si bien se basó primero en una estructura compatible con el ritmo de África, el compás flamenco acabó de cristalizar cuando ya el influjo de América era notorio. Pero, frente al influjo de uno y otro continente, aumenta la tensión rítmica con el silencio inicial, con la alternancia de valores ternarios cortos y binarios largos, como para afirmar un talante distinto.

Todavía es más patente ese talante en el compás de *siguiriya*, que es una curiosa variante de la amalgama sesquiáltera. En lugar de adicionar un compás de 6/8 y otro de 3/4 en la forma [3 + 3] + [2 + 2 + 2], la *siguiriya* desplaza la cuenta de este modo [2 + 2 + 3] + [3 + 2]. En la primera sección procede exactamente como el patrón africano, pero invierte los términos en la segunda. Jones advierte que el compás africano permite empezar en cualquier punto de la secuencia, porque su forma aparecerá enseguida con las repeticiones, pero que la alteración del orden de notas cortas y largas lo modificaría irremediablemente, convirtiéndolo en algo ajeno.538 Eso es precisamente lo que hace la *siguiriya* flamenca, como si la cercanía con el ritmo africano la incitase a la disidencia. Por otro lado se trata de una cuenta implícita, que las palmas no marcan, que insinúa la guitarra al comienzo y al final del compás, vistiéndola con traje de armonía severa, quebrando la cadencia andaluza con marcado patetismo, dejando la cuenta en suspenso e introduciendo luego subdivisiones menores precisamente donde se juntan los dos valores largos, donde se produce la divergencia con respecto al patrón estándar africano. El compás de la *siguiriya* preserva indicios de familiaridad con África, pero de un modo más bien hermético.

Epílogo junto al río

Habitamos un territorio fronterizo en el que las cuentas rítmicas se confrontan, se ven obligadas a convivir y luego se dan la espalda, apropiándose del influjo de lo ajeno, pero sin reconocerlo. No es sencillo ensartar con tales cuentas un abalorio, porque no cierran círculo todavía: Oriente y Occidente no han aprendido a cantar en armonía, por más que en Iberia hayan ensayado largamente. La molécula que ha de reunir tantos átomos en danza no acaba de cristalizar. Nos viene a la memoria aquella imagen empleada por Américo Castro para explicar los préstamos que el castellano tomó del árabe en la Edad Media, semejantes al proceso de *pseudomorfosis* por el que un mineral cristaliza en contacto con otro, del cual adopta la composición interna, aunque mantiene su propia estructura aparente.539 España nos duele, amigo lector, porque en ella los lazos más íntimos se tensan hasta romperse, movidos por la exaltación de las apariencias externas. Después de ser durante mucho tiempo lugar propicio para los intercambios, nuestro país se acostumbró a suprimir de su paisaje contrastes y mediaciones. Los préstamos rítmicos se produjeron de todos modos, sin que fuera posible reconocer con claridad su procedencia, salvo en lo que concierne a los ritmos que llegaron del Nuevo Mundo. Hemos necesitado un amplio desvío intercontinental para reconocer las influencias más cercanas. Una parte de nuestra tradición musical fue acallada, el silencio –podríamos decir– se hizo hábito en la tierra del compás. Entre los cuatro puntos cardinales no se forma un cristal sonoro tan fácilmente como entre dos estratos minerales que calladamente intercambian átomos en lo oscuro, aunque las ondas electromagnéticas precipiten contactos a través de la distancia.540

En este sagrado lugar, donde las cercanías espantan y las distancias insalvables se reducen vertiginosamente, es ilusorio pretender que la armonía perdure. El ritmo es la única manifestación cultural hispana que reúne influjos de Europa, Oriente, África y América, pero hasta mediados del pasado siglo su lenta y penosa confluencia quedó arrumbada en el olvido. Las telecomunicaciones nos proporcionaron la ocasión de empezar a reconocer rastros dispersos. Se trata de un fenómeno paradójico, porque el círculo de la danza que nos concierne es prácticamente inabarcable, salvo por medios electrónicos. De esta suerte, lo que un día fuera vínculo tribal o forma de intercambio fronterizo se ha transformado en campo magnético inmenso por encima de los mares. El lenguaje de los tambores depende ahora de

otro código inserto en el corazón de los aparatos. En nuestro propio corazón se abre un vacío que incita a la danza solitaria.

Aprendimos canciones en una lengua que no entendíamos, asumimos como propia la herencia del blues. Nos nutrimos del canto de los esclavos expatriados, ¿encierran estos hechos alguna premonición? Cuando llegué por primera vez a Nueva Orleans, al meter la mano en la corriente del Misisipí creí escuchar el desfile de los santos, como si hubiera metido una moneda en una vieja victrola. Parecía el cortejo celestial de las almas de Platón, pero en las aguas y con música de Louis Armstrong: *«I gotta right to sing the blues...»* Me acordé de haber hecho el mismo gesto muchos años atrás, cuando iba a explorar a solas la ribera del Ebro, un río de aguas igual de turbias y peligrosas. Una mañana de tormenta neorlina entré en un concierto de *gospel* y el impacto repentino de aquel coro de voces rugosas me hizo pensar que el alma no es un asunto meramente individual, sino un fenómeno colectivo y eléctrico, la descarga que nos funde con las masas invisibles. No sé qué diría Sócrates al respecto. ¿Fuimos los negros del Ebro, allá en mitad del siglo XX, sometidos por un imperio mediático? ¿O el intercambio de ritmos empezó a liberarse entonces, por vez primera en la historia de Occidente, de las relaciones de dominación? No es fácil decirlo, la respuesta ya no está en el viento, el viento está más bien saturado de mensajes. Tal vez esté en el agua –*«... down around the river...»*–, en el viejo rumor de la corriente. Hacer canciones en España es todo un problema geopolítico. Visto del revés, el problema se aligera mucho cuando volvemos a recuperar el ritmo.

1 *Ética a Eudemo*, libro VII, 1239a.

2 El verbo griego *theorein* significa «contemplar».

3 Véase Margit Frenk, «Supervivencias de la antigua lírica popular», en *Poesía popular hispánica. 44 estudios*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006, pp. 124-146.

4 Frenk, «Valoración de la lírica popular en el Siglo de Oro», *ibidem*, p. 96: «La valoración de la canción popular es un fenómeno común a toda la cultura renacentista europea. En Francia, Italia, Alemania, Inglaterra, los escritores se complacen en utilizar los cantares folclóricos, en formas a menudo parecidas a las comunes en España. Parece, sin embargo, que ningún país dio a esa tendencia el riquísimo y múltiple desarrollo que alcanzó en la Península Ibérica; en ninguno lo popular hundió sus raíces tan profundamente en la poesía y en el teatro.»

5 José Luis Pardo, en *Esto no es música. Introducción al malestar en la cultura de masas*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2007, proporciona un testimonio comparable. A partir de la portada del *Sgt. Pepper's* y de sus propios recuerdos personales, indaga entre la multitud de rostros que aparecían en aquella fotografía, sirviéndose de las canciones como material de estudio en paralelo con los textos filosóficos, para terminar esbozando una teoría sobre la cultura de masas de signo muy distinto a la que nos dejó en herencia, por ejemplo, José Ortega y Gasset.

6 En *Les deux sources de la morale et de la religion*, Presses Universitaires de France, París, 1992.

7 Spinoza, *Ética*, III, proposición II, escolio.

8 Deleuze y Guattari hablan del «pueblo por venir» dentro de una concepción del devenir que es siempre doble, que no funciona nunca en una sola dirección, como pretende el progreso técnico o económico, por ejemplo. El «pueblo por venir» es una idea que se forman el filósofo o el artista para resistir a las amenazas del presente. Pero «el filósofo tiene que hacerse no-filósofo para que la no-filosofía se convierta en la tierra y el pueblo de la filosofía». El artista y el filósofo «son bien incapaces de crear un pueblo, no pueden sino llamarlo con todas sus fuerzas. Un pueblo solo se crea con sufrimientos abominables y no puede ocuparse de arte ni de filosofía». El doble devenir afecta también a las relaciones entre lo autóctono y lo extranjero, de modo que llega un punto en que no pueden distinguirse: el extranjero se vuelve autóctono (como los inmigrantes que abrazan el nacionalismo en el país de acogida), mientras el autóctono se vuelve extraño para los de su propia lengua e incluso para sí mismo. Véase *Qu'est-ce que la philosophie*, Minuit, París, 1991, p. 105. Traducción española *Qué es la filosofía*, Anagrama, Barcelona, 1997.

9 Extractos del capítulo sobre música del *Kitâb as-Sifâ* o *Libro que cura la ignorancia*, de Avicena, sección tercera (Matemáticas), capítulo XII, quinto discurso. Edición del barón Rodolphe d'Erlanger, *La musique arabe*, Paul Geuthner, París, 1935, vol. II, pp. 172-176.

10 Véase Sigmund Freud, *Tótem y tabú*, Alianza, Madrid, 1990, especialmente el capítulo 1, pp. 7 y ss., y el capítulo IV, pp. 133 y ss.

11 *Ibidem*, p. 179: «El aprovechamiento de animales domésticos y los progresos de la ganadería parecen haber traído consigo, en todas partes, el fin del totemismo puro de los tiempos primitivos.»

12 Freud resume las ideas de J. G. Frazer en *Totemism and Exogamy*, acerca del totemismo como creación del espíritu femenino, entre los arunta (o aranda) australianos: «Cuando una mujer se siente fecundada es que en el momento en que

experimenta dicha sensación ha habido un espíritu que aspiraba a la resurrección...», *op. cit.*, p. 154. El apodo animal del cantante irlandés se podría interpretar como propuesta de renovación de un linaje de nobles antepasados.

13. En castellano se usaban hasta hace poco las expresiones «perro moro» o «perro infiel»; pero en al-Andalus se usaba también «perro gallego» para referirse al rey de los cristianos. «Perro» era el insulto más frecuente para referirse a los esclavos negros en la España del Siglo de Oro.

14 Elias Canetti, *Masa y poder*, Muchnik, Barcelona, 1977. Sobre el totemismo, cf. pp. 105-106. Sobre los muertos y las «masas invisibles» de espíritus, pp. 33, 36 y ss. Sobre las mutas, pp. 90 y ss. Es el lugar aquí de honrar la memoria del malogrado pintor Carlos Alcolea, espíritu selecto e inquietante, que me incitó a buscar este libro tomando un trago en una soleada piscina madrileña, aunque no llegué a leerlo sino muchos años más tarde.

15 *Ibidem*, pp. 25-26.

16 *Ibidem*, p. 38.

17. El disco de *¡Cubanismo! In New Orleans, Mardi Gras Mambo, featuring John Boutté & The Yockamo All Stars* fue un proyecto de colaboración entre músicos cubanos y músicos neorlinos editado en 2000 por el sello Hannibal Records. Recibió algunas críticas desfavorables, porque no todos sus ingredientes están cocinados sin premura, pero el tema en cuestión suena potente y marca un hito interesante desde nuestra perspectiva.

18 *Sýmbolon* era un objeto dividido en dos mitades que se repartían para servir como signo posterior de reconocimiento, por ejemplo, entre anfitrión y huésped. Su reunión tenía carácter de legitimación de un pacto, fuerza probatoria. Por extensión, se aplicó a las señales secretas de las sectas paganas, que adoptaron más tarde también los primeros cristianos. La palabra designó después una imagen de significado oscuro, salvo para los iniciados. Finalmente adquirió el sentido de representación de una realidad lejana o invisible por otra visible, con la que se asocia por convención.

19 Versos tomados del libro *Locus amoenus. Antología de la lírica medieval de la Península Ibérica*, edición de Carlos Alvar y Jenaro Talens, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2009, p. 179.

20 Canetti, *op. cit.*, p. 93.

21 Cf. Juan Hidalgo, *Romances de Germanía de varios autores, con el vocabulario al cabo por la orden del a, b, c, para declaración de sus términos y lengua*, Barcelona, 1609. Hemos consultado la edición de Antonio de Sancha, Madrid, 1779, p. 183.

22 Con su particular lucidez sombría, Canetti conecta el sentido originario de la multiplicación y de la metamorfosis en las sociedades primitivas con el concepto de producción en las sociedades de masas contemporáneas: «Las máquinas pueden producir más de lo que cualquiera pudo soñar. Toda multiplicación ha crecido así enormemente. Pero como por lo común se trata de objetos y en menor grado de criaturas, se acrecienta el número de aquellos por el aumento de necesidades de estas. Cada vez hay más cosas para las que se ve alguna utilidad: ensayándolas se generan nuevas necesidades.» Cf. *op. cit.*, p. 189.

23 *Las confesiones de Antonio Mairena*, edición de Alberto García Ulecia, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla, 1976, p. 75.

24 Ángel Álvarez Caballero, *El cante flamenco*, Alianza, Madrid, 1994. Testimonios de los *cantaores* Juan Talega, pp. 195-196, y Pericón de Cádiz, p. 198.

25 Según Federico García Lorca, en «Juego y teoría del duende», *Conferencias*, II, Alianza, Madrid, 1984, p. 91.

26 Amin Maalouf, *León el Africano*, Alianza, Madrid, 2011, p. 419.

27 El *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco*, de José Blas Vega y Manuel Ríos Ruiz, Cinterco, Madrid, 1988, vol. II, p. 671, parte de una supuesta etimología onomatopéyica *rumb*, «de un ruido que vibra y retumba, ya en las cosas, ya en los grupos de personas en diversión». La rumba, como cante aflamencado de origen hispanoamericano, se popularizó entre los flamencos a través de teatros y espectáculos de variedades en las primeras décadas del siglo XX. Los autores citan algunos registros fonográficos anteriores a 1935. En los años cincuenta se puso de moda entre los gitanos catalanes, cobrando vigencia en los tablaos.

28 Argeliers León, *Del canto y el tiempo*, Letras Cubanas, La Habana, 1984, p. 151. Entre los rasgos generales de la rumba afrocubana, el profesor subrayó su «*desprendimiento* respecto a las relaciones sociales originarias» y el «carácter *representacional* que tiene la rumba, como si en determinadas capas de la población se tratara de ofrecer una versión de las nuevas relaciones sociales en que se encontraba». Cf. p. 152. León se refiere en particular a las figuras caricaturizadas gestualmente por los bailadores (pp. 157-159), pero todo el complejo de la rumba tiene ese carácter de «versión, de traducción en un nuevo lenguaje de nociones expresivas que tomaba de otros contextos sociales». Cf. p. 165. El desarraigo favorece la captura de lo ajeno y, con ayuda de la pantomima de roles o situaciones sociales, lleva los folclores de origen africano o español a desembocar en un género nuevo. El etnógrafo Fernando Ortiz oponía ya ese sentido de «versión» a la mera «diversión» en toda música negra. Más allá de la distinción entre música ritual y profana, Ortiz reconoce en la «socialidad» de la música negra «una estética *versión* de toda la vida en sus momentos trascendentales» (o sea, una forma de convertir el hado en juego). Véase *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*, Letras Cubanas, La Habana, 1985, pp. 39-40.

29 Fernando Ortiz, *La música afrocubana*, Júcar, Madrid, 1974, pp. 2930, 160 y 199-200.

30 *Ibidem*, p. 203.

31 *Ibidem*, p. 226.

32 Según el *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, de Pierre Chantraine, Klincksieck, París, 1999, pp. 969-970, el verbo ῥέμβομαι significaba «ir y venir, errar, girar en redondo, actuar al azar». Con ese verbo se relaciona el sustantivo ῥομβος, que se aplica a objetos giratorios en general –círculos, rombos, peonzas...– y específicamente a la forma romboidal.

33 Todo este trayecto se puede seguir en la entrada «rumbo» del *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, de Joan Corominas y José A. Pascual (en adelante Corominas), Gredos, Madrid, 1983, vol. V, pp. 94-98. Véase también bajo «rumo», *ibidem*, p. 98. Cf. *Diccionario de Autoridades*, bajo «rumbo», III, pp. 654-655.

34 Cf. la *New Enciclopaedia Britannica*, bajo *rum*, vol. 10:238:1b. Y Corominas, bajo «ron», *op. cit.*, pp. 62-63, donde entre el inglés dialectal, todavía en uso, *rumbullion* y *rum* se atestigua el uso *rumbustion*, que designa a la vez el alboroto y el licor que lo promueve. Allí mismo se alude al uso ocasional de *rumbo* para designar (¡en inglés!) el ron.

35 Cf. las entradas *rhombe, rhum* y *rhumb* en el *Dictionnaire historique de la langue française*, Robert, París, 1992, vol. II, p. 1804. Aquí se encuentra (bajo *rhum)* la localización del uso inglés *rumbustion* entre los colonos de Barbados (tierra de origen del ron) para referirse a las peleas que suele provocar la bebida.

36 «Botar» en Latinoamérica equivale a «echar» o «lanzar». De la rumba «Papá Oggún» existe otra versión de Celeste Mendoza con el afamado grupo Los Papines.

Está en la antología *Cuban Classics, 2: Dancing With The Enemy*, del sello Luaka Bop, 1991. Abre, con una errata en el título («Papá Aggún»), la recopilación *Fiesta de la rumba*, un excelente disco editado por EGREM en 1992. Nosotros preferimos en su día editar la versión acompañada por el grupo de Héctor Santos en la antología *Semilla del son* (BMG-Ariola, 1992) con una Celeste algo más fresca, igualmente descarada.

37 «Gallegos», como es bien sabido, se llama en América Latina a todos los españoles. En Cuba se dice «suena gallego» al son que no tiene suficiente nervio y evoluciona con torpeza. Pese a lo cual la ya larga relación de los emigrantes gallegos con el Nuevo Mundo, junto con la más reciente soltura de sus nietos músicos, está dando frutos sabrosos.

38. Valga como estrambote la referencia de la *Nueva Enciclopedia Larousse*, Planeta, Barcelona, 1984, vol. 9, p. 8.702, a un uso murciano de la palabra «rumbo» con el sentido de «gruñido del perro».

39 Natalio Galán, *Cuba y sus sones*, Pre-Textos, Valencia, 1983. La lectura de este libro, amablemente enviado por sus editores, me hizo emprender viaje a Cuba y comenzar a investigar su música.

40 *Ibidem*, p. 12.

41 La cita es de Guillermo Cabrera Infante, quien en el prólogo al libro de Galán, *op. cit.*, p. XI, resume el extenso periplo musical de la habanera. En el libro del musicólogo Alan Lomax, *Mister Jelly Roll, The Fortunes of Jelly Roll Morton, New Orleans Creole and «Inventor of Jazz»*, Cassell & Co., Londres, 1952, p. 62, el gran pianista declaraba que el «matiz hispano» *(«Spanish tinge»)* fue un componente indispensable del jazz de Nueva Orleans, sin el cual no hubiera obtenido su «correcto sazonamiento». Narra el modo en que adaptó piezas hispanas (como «La Paloma» de Sebastián de Iradier) conservando el arreglo de la mano izquierda en el piano (es decir, el patrón de habanera) y sincopando la melodía con la mano derecha, lo que cambia su color *«from red to blue»* («del rojo al azul»).

42 Galán, *op. cit.*, p. 266.

43 *Ibidem*, p. 93.

44 Véase Alejo Carpentier, *La música en Cuba, Obras completas*, vol. XII, Siglo XXI, México, 1987, p. 306.

45 *Ibidem*, p. 323.

46 Galán, *op. cit.*, p. 113: «La contradanza cubana aceptó el esquema formal inglés de origen [...], desdeñando las variantes del siglo XVIII francés...»

47 Carpentier, *op. cit.*, p. 324.

48 Según Carpentier, el acercamiento de los jóvenes burgueses criollos al «mundo de las hijas y nietas de los esclavos que habían cimentado su fortuna [...] explica una fase del mestizaje de ciertas danzas salonescas por hábitos traídos de abajo a arriba –de la casa de bailes a la residencia señorial», *ibidem*, pp. 319-320. Sobre la importancia de las casas de baile, cf. más arriba, p. 317: «En 1798, el cronista Buenaventura Ferrer estima que hay unos cincuenta bailes públicos, cotidianos, en La Habana.»

49 Cf. Galán, *op. cit.*, pp. 149, 177, 183 y 229.

50 *Ibidem*, p. 231.

51 El verbo latino *tango* significa «tocar» o «tañer». Procede de la raíz indoeuropea **tag*: «tocar, manipular», con una variante nasal **tang*, cf. Edward A. Roberts y Bárbara Pastor, *Diccionario etimológico indoeuropeo de la lengua española*, Alianza, Madrid, 2005, p. 177. El castellano antiguo preservó la forma latina. Francisco Salinas, en *De musica libri septem*, Salamanca, 1577, libro VI, capítulo VI, p. 309, recoge como «cantilena vulgar entre hispanos» los versos: «Tango vos yo el

mi pandero / Tango vos yo y pienso en al.» Puede consultarse en la Biblioteca Digital Hispánica, R 009298. Corominas, vol. V, pp. 405-406, hace referencia a las palabras gallegas *tanguer* («tañer») y *tangueiro* («gaitero»), así como al dialectal normando *tangue* (nombre de una danza en el siglo XVI), pero añade que no es seguro que deriven del latín. El francés *tanguer* significa cabeceo de los barcos en sentido longitudinal, pero también balanceo lateral, ya sea de los barcos o de las caderas en la danza (cf. *Le Robert. Dictionnaire de la langue française*, vol. 9, p. 153, que remite a un origen nórdico o del bajo latín).

52 La primera referencia documentada en Cuba es la del *Diccionario provincial casi razonado de vozes y frases cubanas* de Esteban Pichardo, Matanzas, 1836: «Reunión de negros bozales para bailar al son de sus tambores y otros instrumentos.» Fernando Ortiz, en *La antigua fiesta afrocubana del día de Reyes, Ensayos etnográficos*, Ciencias Sociales, La Habana, 1984, p. 46, cita un artículo de la *Prensa de la Habana* del año 1859, donde se habla de los *«tangos* o *cuadrillas* [...] más temibles por su ruido atronador» en la celebración anual de los cabildos negros. El mismo autor, en su *Glosario de afronegrismos*, La Habana, 1924, pp. 447-448, señala que en algunas lenguas africanas occidentales, como la de los pueblos que habitan la desembocadura del Níger, «bailar» se dice *tamgu* y *tuñgu*. Entre los soninké o sarakolí, se dice *ntiangu*. Los mandingas llaman *dango* a bailar y *tomton* o *tamtamngo* al tambor. Estamos ante dos líneas etimológicas –indoeuropea y africana– sin aparente conexión que, sin embargo, coinciden. Corominas desconfía del africanismo de «difusión meramente local» que atestigua Ortiz y opta por un origen onomatopéyico derivado del «tañido grosero de tambor u otro instrumento». No aclara si también da por supuesto ese origen a la raíz indoeuropea y a su derivación latina. Véase también Galán, *op. cit.,* pp. 232 y ss., acerca del carácter «polifacético» del término en España y de su uso musicalmente impreciso en Cuba durante la segunda mitad del XIX.

53 Galán, *op. cit.*, p. 68.

54 *Ibidem*, p. 87.

55 Julián Ribera y Tarragó, *La música árabe y su influencia en la española*, Pre-Textos, Valencia, 2000. La primera edición, cuyo título original era *Historia de la música árabe medieval y su influencia en la española*, apareció en la editorial Voluntad, Madrid, 1927. En ella Emilio García Gómez resumía el estudio introductorio de la obra más conocida de su maestro: *La música de las Cantigas*, Real Academia Española, Madrid, 1922. Una segunda edición de la obra resumida, con el título acortado, un nuevo prólogo de García Gómez y su nota necrológica dedicada a Ribera en 1934, apareció en la editorial Mayo de Oro, Madrid, 1985. La edición de Pre-Textos añadió a la de 1985 el discurso pronunciado por Ribera en la Real Academia en 1921, con ocasión del VII Centenario del Nacimiento de Alfonso X el Sabio: *Valor de la música de las Cantigas*, y un texto publicado en el Boletín de la Real Academia de la Historia en 1927. Citaremos la edición de Pre-Textos, salvo cuando sea preciso referirnos a *La música de las Cantigas*.

56 Galán, *op. cit.*, pp. 225-227.

57 *Para la historia de la música popular*, en Ribera, *op. cit.*, p. 234.

58 Ortiz es categórico: «Nada musical de los indios fue transmitido a sus sucesores en el dominio de la isla de Cuba.» Véase *La música afrocubana, op. cit.,* pp. 40 y ss., donde se refiere a la «distorsión más irreflexiva y obstinada de los verdaderos hechos históricos acerca de la música indocubana» (debida sobre todo a las teorías propagadas por el músico habanero Eduardo Sánchez de Fuentes en los años veinte del pasado siglo) y donde se reproducen los testimonios de los colonizadores españoles relativos a los *areítos* o fiestas rituales de los taínos.

59 Así terminaba el discurso de 1921, *Valor de la música de las Cantigas*, leído ante el rey Alfonso XIII, *op. cit.*, p. 47.

60 Un rápido panorama histórico de la música árabe puede hallarse en Simon Jargy, *La musique arabe*, Presses Universitaires de France, París, 1988. En la formación del canto árabe clásico es decisiva la independización del metro de las viejas casidas en favor del ritmo musical, que por un lado libera la melodía y por otro se ajusta cuantitativamente a las sílabas, permitiendo un retorno al verso, pero musicalmente más elaborado. Esta transformación rítmica, según Jargy, acontece principalmente por préstamo de los medios urbanos persas. A su lado se desarrolla un sistema modal y tonal incipiente, que combina el influjo persa con el bizantino y, en general, el de toda la cuenca mediterránea que acoge la herencia grecolatina. Cf. pp. 7-44 y en particular p. 30. Hay que tener en cuenta las aportaciones de los esclavos de las tierras conquistadas, que afectan tanto a la herencia teórica como a la práctica de los ritmos. «No es, pues, sorprendente que los primeros cantores y compositores que sentaron las bases del lenguaje artístico musical árabe hayan sido casi todos de origen persa, sirio o incluso africano.» Cf. pp. 18-19.

61 Cf. Emilio García Gómez, «Una extraordinaria página de Tîfâshî y una hipótesis sobre el inventor del zéjel», en *Études d'orientalisme dédiées à la mémoire de Lévi-Provençal*, Maisonneuve et Larose, París, 1962, II, pp. 517-523. Christian Poché comenta el manuscrito de alTîfâshî en *La musique arabo-andalouse*, Actes Sud, Arles, 1995, pp. 3746. Ribera hace remontar el origen del zéjel hasta el poeta y cantor ciego Mocádem ben Moafa de Cabra, de fecha incierta, en todo caso anterior a principios del siglo XI, reconociendo a Avempace el mérito de aunar la especulación filosófica con el gusto por las formas de la canción popular. Cf. *op. cit.*, pp. 146-150.

62 Ribera, *op. cit.*, pp. 104-105.

63 Sin embargo la transcripción del majurí que da Ribera en *La música de las Cantigas*, p. 44, coincide exactamente con el patrón de habanera, es decir, empieza por la corchea con puntillo que caracteriza al tango africano.

64 La fuente citada en este pasaje es el *Mafatih al-Ulum* o *Llave de las ciencias* de Muhammad ibn Musa al-Juarizmi (813-846), matemático considerado como padre del álgebra e introductor del sistema decimal, de cuyo nombre deriva la palabra «algoritmo». La música era considerada en su época como parte de las ciencias. En *La música de las Cantigas*, p. 44, las notas a pie de página remiten a la interpretación de los ritmos proveniente de la *Enciclopedia de los Hermanos de la Pureza*, los Ijuân alSafa, grupo de filósofos de tendencia chiíta que se reunían en secreto en Basora a lo largo del siglo X. También hace referencia al libro *Praderas de oro* de al-Masudi, historiador y geógrafo bagdadí de los siglos IX-X. Estas interpretaciones difieren notablemente y Ribera intenta hacer una síntesis de ellas.

65 Del *Libro de las canciones*, compuesto de más de veinte volúmenes, hay una fascinante antología traducida al francés por Jacques Berque, *Musiques sur le fleuve. Les plus belles pages du Kithâb al-Aghâni*, Albin Michel, París, 1995. El pasaje relativo a la opinión compartida por Ibrahim e Ishâc al-Mawsilî sobre el canto y la prosodia se encuentra en las pp. 167-168.

66 Cf. *La música árabe y su influencia en la española*, pp. 59-60, y *La música de las Cantigas*, pp. 22-23: «La floración poética anteislámica, considerada por los musulmanes como el periodo más clásico de la poesía árabe, no parece que estuviera acompañada del arte musical, puesto que los historiadores de la música declaran que hasta la muerte de Mahoma los cantos del pueblo árabe eran de índole tan primitiva, tan inartística, que ni siquiera poseían el elemento rítmico:

eran simple recitación; el canturreo monótono con que los camelleros árabes excitaban a sus bestias durante sus viajes por el desierto. [...] Si antes del islamismo se recuerda a algún cantor en Arabia, este es extranjero [...]: la letra de la inmensa mayoría de las canciones se debe a poetas que son árabes de raza y lengua, mientras que la música está compuesta y ejecutada por músicos extranjeros. Se explica: el ser poeta entre los árabes constituía título de honor y de nobleza, motivo de loa y fama; a la inversa, el ser músico teníase por profesión denigrante, cuyo ejercicio conducía a la infamia.»

67 Agradezco la información (proveniente del mismo *Libro de las canciones)* a los arabistas Jorge Lirola y José Miguel Puerta, de la Fundación Ibn Tufayl de Estudios Árabes. El último precisa que se conoce una forma verbal derivada, datada en el siglo XII, relativa al modo de tocar todas las cuerdas del laúd al unísono, como un rasgueo, en vez de pulsarlas una a una, practicado por el propio Ibrahim al-Mawsilî.

68 Jargy, *op. cit.*, p. 35, atribuye a Ibrahim al-Mawsilî la introducción del ritmo majurí y lo interpreta como propio de un «canto largo», compuesto de dos negras, una blanca y un silencio de blanca. Para el tunecino Salah el Mahdi, *La musique arabe*, Alphonse Leduc, París, 1972, p. 25, el majurí según al-Kindî es ritmo de 3 por 4, compuesto por dos corcheas y una blanca. Mahmoud Guettat, en *La musique arabo-andalouse*, El-Ouns/Fleurs Sociales, París-Montreal, 2000, pp. 95-97, advierte que la interpretación en notación moderna de los ritmos clasificados por al-Kindî no puede ser sino aproximada y opta por definir el majurí como ritmo de 2 por 4, en el que se suceden tres corcheas y un silencio del mismo valor, lo cual parece volver a sugerir la cercanía con los tangos flamencos.

69 Cf. *La musique arabe* de Habib Hassan Touma, Buchet Chastel, París, 1996, pp. 61 y ss.: «La concepción que tienen los árabes de la organización rítmico-temporal no ha variado nada desde el siglo X.» Se distinguen dos géneros, el de «esquema rítmico libre» o el «fijo». En el primero, «las relaciones entre la duración o la acentuación de los sonidos no se dejan reducir a pequeños números proporcionales (1, 2 o 3)», sino que se extienden a números «más elevados (5, 6, 7, 8, 9, etc.)» y «al infinito de sus combinaciones». De estos géneros rítmicamente libres forma parte el *maquam*, improvisación solista vocal o instrumental por excelencia, que sin embargo responde a reglas tonales muy definidas. En los géneros de «esquema rítmico fijo», interpretados en conjunto, interviene decisivamente «una fórmula rítmica de acompañamiento ejecutada por un instrumento de percusión». Entre sus medidas o *ouasn* hallamos la de ocho tiempos, repartidos en grupos, por ejemplo, de 3, 2, 3.

70 En *La música de las Cantigas*, p. 22, n. 1, Ribera comenta que de los tratados de al-Kindî, de al-Fârâbî y de los Ijuân al-Safa solamente ha utilizado algunos textos «referentes a la práctica real de la música ejecutada en el tiempo en que vivieron los autores». No parece haber tenido en cuenta la teoría del ritmo de al-Fârâbî.

71 Rodolphe d'Erlanger, *La musique arabe*. El volumen I, editado en 1930, comprende los libros I y II del tratado de al-Fârâbî; el volumen II, editado en 1935, contiene el libro III del mismo tratado, junto con la obra de Avicena citada más arriba.

72 *Ibidem*, vol. I, p. 151. Avicena coincide en este punto con alFârâbî, según hemos visto.

73 *Ibidem*, pp. 153-157. Usamos el término «pulsación» en vez de «percusión» (que utiliza D'Erlanger en su traducción), para que sea aplicable tanto a la pulsación de las cuerdas del laúd como a la percusión propiamente dicha.

74 Entre paréntesis D'Erlanger intercala el significado literal del término: «orgiástico», *ibidem*, p. 155.

75 El pasaje es oscuro e incluso parece que al-Fârâbî se confunde en sus cuentas, como anota D'Erlanger. Avicena adoptará un criterio más holgado para definir el «tiempo disjuntivo»: no puede ser menor que la unidad de tiempo, ni tan largo que impida «conservar el recuerdo de la combinación rítmica que le precede». Cf. D'Erlanger, *op. cit.*, vol. II, p. 186.

76 *Ibidem*, pp. 26 y ss.

77 *Ibidem*, pp. 28-29.

78 Cf. *La musique arabe*, vol. VI, *Essai de codification des règles de la musique arabe moderne. Le système rythmique*, Paul Geuthner, París, 1959, p. 7.

79 D'Erlanger, *op. cit.*, vol. II, pp. 31 y 39. Avicena nos informa en cambio de que los ritmos conjuntos, aunque «ciertas gentes los condenan», son los preferidos por los persas, porque están «en la base de todos los ritmos disjuntos». Al-Fârâbî considera los patrones rítmicos interpretados sucesivamente por un instrumento, principalmente el laúd, en el que la repetición continua de un patrón resulta pobre. Avicena tiene en cuenta la relación de las variantes rítmicas con el compás que las subdivide. El filósofo árabe analiza el ritmo aditivo o de amalgama; el persa atiende a su combinación con el ritmo divisivo. Cf. pp. 185-186.

80 *Ibidem*, p. 40.

81 Jargy insiste en esa dualidad y presta especial atención a la música y el canto populares, frecuentemente relacionados con la danza, y a la asimetría de los ritmos, que en muchos casos no admiten reducción a las medidas occidentales. Cf. *op. cit.*, pp. 64-65. La divergencia de la práctica musical con respecto a la teoría era ya orgullosamente afirmada por Ishâc al-Mawsilî, que decía «no deber nada al arte musical de los griegos, sino practicar el arte según las viejas tradiciones orales». Mucho más tarde, también el persa Safi al-Din (1252-1334), tras ocuparse de las mayores sutilezas de los géneros melódicos, sostenía que «hay que rechazar todo eso y no guardar sino algunos sonidos realmente en uso». Citados por Jargy, *ibidem*, pp. 57-58. D'Erlanger, en cambio, se sitúa explícitamente en la perspectiva de «la música árabe artística, la que puede ser calificada de clásica, por oposición a la música popular de las ciudades y de los pueblos [...] y a la de los campos o beduina, que ignora las fórmulas rítmicas sabiamente combinadas». Cf. *op. cit.*, vol. VI, p. 29.

82 D'Erlanger, *op. cit.*, vol. II, p. 45.

83 Galán, *op. cit.*, p. 227. A pesar del tono irónico, el autor admite que el ritmo de habanera existía, además de en el África subsahariana, en la música de los árabes que invadieron la Península. La síntesis del patrón de habanera que Ribera ensaya en *La música de las Cantigas*, p. 44, no es inequívoca pero sí posible, lo cual es demostrable si se comparan las interpretaciones de las fuentes que ha consultado con los análisis de al-Fârâbî: el patrón de tango africano, así como de las claves cubanas de son y de rumba, o de rumba, tangos y tanguillos flamencos, parecen estar latentes o muy próximos en los ritmos llamados *taquil* segundo y majurí. Esa posibilidad de confluencia interétnica, que viene secundada por la evolución de los hechos históricos, según veremos luego, es suficiente para nuestros propósitos: no nos interesa determinar el origen preciso de un ritmo, probablemente ilusorio, sino revelar aquí o allá sus posibles transformaciones.

84 D'Erlanger, *op. cit.*, vol. II, pp. 209-210.

85 *Ibidem,* p. 48.

86 *Ibidem*, p. 31.

87 Cf. Berque, *op. cit.*, pp. 159 y ss.

88 *Trilce*, XLIV.

89 Homero, *Odisea*. Ulises ciega a Polifemo en el canto IX. Visita la corte de Alcínoo y llora escuchando cantar a Demódoco (ciego, como según la leyenda fue el propio Homero) en el canto VIII. Ejecuta su venganza cruenta en el canto XXII, salvando de la matanza al cantor Femio.

90 Basilio Pavón Maldonado, en *El arte hispano-musulmán en su decoración geométrica. Una teoría para un estilo*, Agencia Española de Cooperación Internacional, Madrid, 1989, habla de «un eclecticismo fecundante sin precedentes» propio de la decoración geométrica andalusí, que lo diferencia de sus antecedentes orientales, y analiza en detalle la complejidad de sus transformaciones. Las celosías geométricas de las ventanas, junto con las de los muros calados o pseudocalados, son para el autor «uno de los capítulos más sugestivos y entrañables» del arte hispano-musulmán, que evoluciona hacia un concepto mixto de la «arquitectura-decoración» (cf. pp. 23-28).

91 Tomado del libro de José Miguel Puerta Vílchez, *Leer la Alhambra. Guía visual del monumento a través de sus inscripciones*, con fotografías de Agustín Núñez Guarde, editado por el Patronato de la Alhambra y Generalife, en colaboración con la Fundación Ibn Tufayl de Estudios Árabes, Granada, 2010. Cf. p. 86.

92 Cf. Pavón Maldonado, *op. cit.*, p. 28: «Los artistas nazaríes llegaron a poseer métodos muy precisos para la consecución de sus composiciones geométricas más complicadas. Son trazas básicas, que no vemos, ni siquiera las podíamos imaginar.»

93 Versos de Ibn al-Gassâl, citados por Henri Pérès, *La poésie andalouse en arabe classique au XIe siècle*, Adrien-Maisonneuve, París, 1953, p. 100. De este libro imprescindible hay traducción española: *Esplendor de al-Andalus. La poesía andaluza en árabe clásico en el siglo XI*, Hiperión, Madrid, 1983. Véase también Habib Hassan Touma, «La música andalusí en el norte de África», en *Música y poesía del sur de al-Andalus*, VV. AA., El Legado Andalusí-Lunwerg, Granada-Sevilla, 1995, p. 38.

94 Sobre estos autores trata S. Munk en su *Mélanges de philosophie juive et arabe*, Vrin, París, 1988, y proporciona amplios extractos de las obras filosóficas de Ibn Gabirol e Ibn Bâdja. También se ocupa de estos dos últimos Marcelino Menéndez Pelayo, en *Historia de los heterodoxos españoles*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1986, I, pp. 410 y ss.

95 Américo Castro, en su memorable *España en su historia. Cristianos, moros y judíos*, Grijalbo Mondadori, Barcelona, 1996, destaca la actividad de los letrados judíos en las cortes castellanas, especialmente en la de Alfonso X el Sabio (1221-1284): «el castellano comenzó a servir de instrumento de alta cultura gracias a los judíos que rodeaban a Alfonso X y fomentaron sus curiosidades refinadísimas; dos siglos más tarde, la situación sigue siendo la misma, pues son los judíos y no los cristianos quienes usan la lengua vulgar para el comentario de las Escrituras, la prosa filosófica y los estudios astronómicos» (cf. p. 477). En la corte de Alfonso X trabajó el poeta Todros Abulafia, compositor de buena parte de las moaxajas conocidas en hebreo. La penetración de las ciencias judías y musulmanas en Castilla se inicia no obstante en el siglo anterior. Durante el reinado de Alfonso VII el Emperador (1105-1157), algunos eruditos hebreos se refugian en Toledo huyendo del fanatismo almohade y trabajan en colaboración con letrados cristianos, bajo la protección del arzobispo Raimundo, dando origen a la afamada Escuela de Traductores. Allí Domingo Gundisalvo vierte al latín obras de Avicena, Algazel e Ibn Gabirol, previamente traducidas desde el árabe o el hebreo al romance por el judío Juan Hispalense. Cf. Menéndez Pelayo, *op. cit.*, pp.

426 y ss.

96 Julio Caro Baroja, en *Los judíos en la España moderna y contemporánea*, Istmo, Madrid, 1986, I, pp. 130-132, reproduce el curioso caso del converso Diego Arias «Volador», que se enriqueció con el comercio de especias en Segovia atrayendo a su clientela «con cantos moriscos y otras actuaciones», antes de convertirse en recaudador sin escrúpulos, amigo íntimo y contador mayor de Enrique IV de Castilla (1425-1474), quien también era aficionado a los cantos moriscos.

97 Caro Baroja *(op. cit.*, pp. 73 y ss.) muestra la antigüedad de las relaciones entre la religión y el préstamo y habla de «un concepto del dinero con significado moral» propio de los judíos, relacionado con la diáspora. Recoge opiniones que sitúan esta concepción en el origen del capitalismo.

98 Véase Bartolomé Bennassar, *Historia de los españoles*, Crítica, Barcelona, 1989, vol. I , pp. 47 y ss. También E. Lévi-Provençal, «España musulmana hasta la caída del califato de Córdoba (711-1031)», en *Historia de España Menéndez Pidal*, Espasa-Calpe, Madrid, 1990, vol. IV, pp. 15 y 49-50. Y Reinhart P. Dozy, *Historia de los musulmanes de España*, Turner, Madrid, 1988, tomo II, pp. 36-39.

99 Destaca la figura de Hasday ibn Shaprut (910-975), médico, consejero y embajador de Abderramán III y de su hijo al-Hakem II. Dozy nos dice que «tenía reputación de ser el hombre más diestro de su tiempo» y que los poetas judíos de Córdoba lo ensalzaban como «jefe de Judá» y «jefe de la Academia», cf. *op. cit.*, III, pp. 80-83. Fue mecenas de hombres de letras como Dunas ben Labrat, que introdujo el sistema prosódico árabe entre los hebreos.

100 Henri Pérès, en las pp. 264-273, resume el papel de los hebreos en al-Andalus y narra los acontecimientos en Granada, «la ciudad de los judíos», desde los años de buen gobierno del visir Samuel ibn Nagrella, hasta los excesos de su hijo Joseph, que provocaron la matanza de 1066: la desencadenó un poema que el alfaquí Abû Ishâk al-Ilbîrî hizo circular entre la población beréber. Este hecho indica el valor que se concedía a la poesía en al-Andalus. Véase también Dozy, *op. cit.*, tomo IV, pp. 3642 y 98-102.

101 Cf. Louis Massignon, «L'influence de l'Islam au Moyen Âge sur la fondation et l'essor des banques juives», en *Écrits mémorables*, Robert Laffont, París, 2009, vol. II, pp. 677 y ss.

102 Menéndez Pelayo utiliza esta expresión para referirse a la corriente de pensamiento que arraiga en España gracias a los filósofos árabes y judíos. Culmina en el siglo XII con los cordobeses Ibn Roschd (Averroes) y Maimónides. Este último ejercería su influjo sobre Spinoza. De dicha corriente derivan las convicciones que serían la bestia negra del pensamiento católico europeo medieval: la negación de la creación y de la autonomía del alma individual. Cf. *op. cit.*, pp. 410-426.

103 Américo Castro insiste en el hecho de que tanto los reyes como los nobles de Castilla y Aragón protegieron en general a los judíos antes de la expulsión. Incluso Fernando el Católico, hasta poco antes de avenirse a firmar el decreto del 31 de marzo de 1492. El antisemitismo germinaba desde mucho tiempo atrás en el pueblo llano y entre los eclesiásticos. «El cristiano ignoraba el arte de producir y mover la riqueza, y miraba con ojos hostiles el quehacer de judíos y moros, su apego a las labores manuales y, especialmente, el internacionalismo comercial de los hebreos» *(op. cit.*, p. 509). El Rey Católico cambió su posición y se adhirió a la de su esposa Isabel, al parecer, con la conquista de Granada, culminada en noviembre de 1491 *(ibidem*, p. 492). El descubrimiento del Nuevo Mundo pocos meses después significó un golpe de fortuna que terminó de apartar a los castellanos de cualquier necesidad productiva y les llevó a confiar «en el maná áureo que las Indias llovían» *(ibidem*, p. 490). Castro añade que el expediente de la

pureza de sangre tuvo precedentes en el oscurantismo hermético de algunos hebreos: «la frenética oposición a los judíos se impregnó, con dramático mimetismo, de los hábitos del adversario». La obsesión por la pureza de sangre no se generalizó entre los cristianos hasta el siglo XV. Hubo muchos conversos en el clero, e incluso en el Santo Oficio, que actuaron como enconados denunciantes de su propia estirpe *(ibidem,* pp. 513-514 y 521). Sobre la ascendencia judaica del propio Rey Católico, de Torquemada y de otros inquisidores, véase también Caro Baroja, *op. cit.*, pp. 132 y 153-155.

104 Cf. Lévi-Provençal, *op. cit.*, vol. V. Sobre la presencia de esclavos negros en el ejército, véase pp. 43-46; sobre negros y eslavos, pp. 100101; sobre el estatuto de esclavos y libertos, pp. 115-118; sobre el comercio de esclavos, pp. 187-188. Más precisiones sobre el comercio de eunucos se encuentran en el volumen IV, pp. 329-332: en el puerto de Pechina, al norte de Almería, se desembarcaba a los esclavos destinados a ser castrados por médicos judíos en una localidad del interior, probablemente Lucena. Los riesgos frecuentemente mortales de la operación hacían que el precio de un eunuco cuadruplicase el de un esclavo normal. Los eunucos «eslavos» aprendían rápidamente árabe y romance. Llegaron a ser consejeros apreciados por sus señores, hábiles en intrigas de harén, una clase social numerosa e influyente, de la que salieron algunos dirigentes. Louis Gardet, en *Les hommes de l'Islam*, Hachette, París, 1977, p. 106, recoge el testimonio inquietante de al-Jâhiz, intelectual iraquí del siglo IX, de ascendencia probablemente afro-oriental, autor del *Libro de los animales*, según el cual la castración, «desfavorable para los negros», era en cambio «favorable para el desarrollo de todas las aptitudes naturales del hombre blanco». Traducción de Miguel Asín Palacios en *Isis*, vol. XIV, 1930, p. 21.

105 Una esclava de Valencia llamada Isrâq, «la bella negrita», se hizo célebre por sus conocimientos de filología, especialmente de prosodia. El poeta cordobés Ibn Zaydûn recibió los reproches de la princesa Wallâda por preferir el amor de una de sus sirvientas negras. Cf. Pérès, *op. cit.*, pp. 261-264.

106 El traductor de *al-Muqaddima* de Ibn Jaldún al francés, Vincent Monteil, nos transmite el proverbio moro, de uso aún reciente en el sur de Marruecos: «Nada es más provechoso que un viaje al Sudán.» Cf. Ibn Khaldûn, *Discours sur l'histoire universelle*, Actes Sud, Arles, 1997, p. 624, n. 3. En la traducción española de Francisco Ruiz Girela, Ibn Jaldún, *Introducción a la historia universal*, Almuzara, Córdoba, 2008, p. 716, leemos: «los comerciantes que se aventuran a entrar en el País de los Negros son los que mejor viven y los que mayores riquezas poseen. Esto es debido a lo largo y penoso del camino, pues tienen que atravesar un desierto difícil y peligroso, por el miedo que suscita y por la sed, pues en él no se encuentra agua más que en ciertos lugares a los que les conducen los guías de las caravanas. El peligro de este camino y su distancia hacen que solo lo emprendan unos pocos, y por eso vemos que las mercancías del País de los Negros son escasas entre nosotros y conocidas por sus altos precios».

107 Cf. Hamdan Hayyayi, *Vida y obra de Ibn Jafayâ, poeta andalusí*, Hiperión, Madrid, 1992, p. 89 (cita comunicada por Catherine François).

108 En otro artículo de Louis Massignon, «Causes et modes de la propagation de l'Islam parmi les populations païennes de l'Afrique», *op. cit.*, pp. 76 y ss., se alude a las primeras relaciones de las tribus nómadas –especialmente de los clanes yemenitas– con los pueblos de África oriental y se subraya la presencia de abisinios en La Meca, entre las tropas regulares de los quraysíes, guardianes de la Kaaba. El mismo Profeta tenía un muecín negro abisinio. Vincent Monteil, en su traducción de Ibn Jaldún, *op. cit.*, p. 666, n. 2, cita otro texto del mismo Louis

Massignon acerca de la música popular árabe: «La masa de auditores es, ante todo, permeable a la música escandida, a los aires de danza, a la percusión [...] y ese predominio remite al sustrato etiópico de los poblamientos sudarábigos primitivos.» Extracto de *Lettres d'Humanité Guillaume Budé*, tomo III, 1943.

109 Esta dualidad fundamental forma parte, según Jargy, de la «diglosia a la vez literaria y musical que caracteriza a la cultura árabe». Cf. *op. cit.*, pp. 103 y 106-107.

110 Resumimos una parte del capítulo de Ibn Jaldún sobre el arte del canto, *Introducción a la historia universal*, V, 31, pp. 779-781.

111 Así cantaba Ibn Ammar, panegirista del rey de Sevilla al-Mutadid, en el siglo XI: «Has teñido tu cota de malla con la sangre de los príncipes bereberes / cuando supiste que a la belleza le gusta vestirse de rojo.» Cf. Pérès, *op. cit.*, pp. 320-321, donde se hace referencia al carácter emblemático del vestido femenino rojo para los andalusíes. Sus servicios como poeta le valieron a Ibn Ammar, pese a su origen humilde, la amistad íntima del príncipe heredero al-Mutamid, también poeta. Llegó a ocupar cargos importantes que le inclinaron a la traición. Al-Mutamid le perdonó, pero de nuevo se vio traicionado por Ibn Ammar. El rey acabó cortándole la cabeza con sus propias manos: curiosa confirmación de un particular sentido de la belleza entre dos poetas que en su juventud fueron amantes. Su turbulenta relación puede seguirse en Dozy, *op. cit.*, tomo IV, pp. 113-155. Véase también Catherine François, *Los reyes poetas*, Demipage, Madrid, 2014.

112 Cf. Berque, *Musiques sur le fleuve, op. cit.*, pp. 184 y ss.

113 Jargy, *op. cit.*, pp. 147-149. Cuando la conquistaron los árabes, Siria estaba bajo dominación bizantina, es decir, pertenecía al área de influencia cultural griega.

114 *Ibidem*, pp. 24-25 y 30. Jargy presenta el *rajaz* como metro octosilábico de ritmo yámbico, compatible con un patrón de doce corcheas. Sobre él se cantaría cada hemistiquio de un pareado con rima interna, de modo que la estrofa funcionaría como cuarteta octosílaba. Estos elementos son relacionables a la vez con el influjo persa, con la rítmica africana, con el zéjel hispano-musulmán y con la lírica popular española.

115 Sobre todos ellos, cf. Berque, *op. cit.*, pp. 147 y ss. También Jargy, *op. cit.*, pp. 24-29. Y Ribera, *La música de las Cantigas*, pp. 22 y ss., cuya exposición se atiene principalmente al *Libro de las canciones*.

116 Según Jargy, *op. cit.*, p. 34. En su atenta lectura de la tradición musical árabe oriental, Ribera dejó este comentario marginal, del que no creyó necesario extraer otras consecuencias: «Con frecuencia hemos visto que hay bastantes artistas morenos o mestizos. El Cháhiz (véase *Tria opúscula al-Djahiz*, publicada por Van Uloten, Brill, Leiden, 1903, p. 85) dice que una de las nobles o famosas cualidades de los negros era tener buena voz», *La música de las Cantigas*, p. 34, n. 5. En la p. 70 transmite la noticia de un «negro zejelero Mahlaf, que anduvo errante por las provincias levantinas españolas».

117 Gilles Deleuze y Félix Guattari definen el capital como «límite exterior de toda sociedad» que renueva su crecimiento a través de la crisis permanente, en *Capitalisme et squizophrénie, I, L'Anti-Oedipe*, Minuit, París, 1972, pp. 273-274. En *Capitalisme et squizophrénie, II, Mille plateaux*, Minuit, París, 1980, pp. 634-636, se explica la relación entre el territorio, la «desterritorialización» a través de las «líneas de fuga» que surgen desde dentro del territorio y la «reterritorialización» complementaria de toda «desterritorialización», que se realiza en otro plano, como los movimientos del capital en relación con las naciones. En la p. 453 de *Mille*

plateaux, encontramos una referencia a la oposición entre nomadismo y sedentarismo en la *Muqaddima* de Ibn Jaldún.

118 Pérès, *op. cit.*, p. 411: «El Oriente ha podido expresar las mismas ideas [...], pero nunca, según parece, lo ha hecho con la misma fuerza, la misma frecuencia, la misma universalidad.»

119 *Ibidem*, p. 421. Cf. Ribera, *La música de las Cantigas*, p. 87, donde se cita *in extenso* este poema, que se refiere a la pasión amorosa por tres muchachas, a imitación de Harún al-Rashid, y es uno de los antecedentes del zéjel de «Las tres morillas» recogido en el *Cancionero musical de los siglos XV y XVI* (pieza clave, como sabemos, en la argumentación de Ribera).

120 Pérès, *op. cit.*, p. 427.

121 Al-Mutamid, *Poesía*, traducción de Miguel José Hagerty, Bosch, Barcelona, 1979, p. 53.

122 Ibn Hazm de Córdoba, *El collar de la paloma*, versión de Emilio García Gómez, Alianza, Madrid, 1995, p. 155, e *infra*, pp. 156-157: «Nadie sostenga que esta paciencia con que el amante soporta la humillación que le impone el amado revela bajeza de espíritu, pues erraría en ello. [...] Así ves a menudo que un hombre se rinde enamorado a una esclava suya, sobre la que tiene el pleno derecho que le da el dominio, sin que haya, por tanto, nadie que pueda impedir que la maltrate y menos que tome venganza de ella.» Parece el poeta cordobés estar juntando razones para exigir favores que se le resisten.

123 Ibn al-Simma, que llegó a la Península con la segunda oleada de árabes, de procedencia siria, dice a mediados del siglo VIII: «la vida acomodada tiene malas artes; / son mejores para nosotros el agua y los pastos». Citado por María Jesús Rubiera, «Cuando los andaluces cantaban en árabe. La poesía andalusí en época omeya (siglos VIII-X)», en *Música y poesía del sur de al-Andalus*, p. 125. En Ibn Jaldún será un motivo recurrente la idea de que «la forma de vida sedentaria es el punto final de la civilización», *op. cit.*, p. 209.

124 Cf. el resumen que hace Rubiera en el citado artículo: Abderramán I, primer emir que se independiza del califato de Bagdad en 756 y que también es poeta, inicia la importación de esclavas cantoras y mantiene a otros poetas en su corte. Su nieto al-Hakem I (796-852) incrementa la compra de dichas esclavas y se rodea de músicos. Uno de ellos, el esclavo liberto Salîm, aprendió la música de unos embajadores cristianos e intentó fundirla con el canto iraquí (p. 126).

125 Pérès, *op. cit.*, pp. 386-387, transmite el relato del médico, educador y comerciante de esclavas cordobés Ibn al-Kinânî (siglo XI), en su visita a la corte de Sancho de Navarra, donde encuentra una orquesta de cautivas musulmanas.

126 Cf. Ribera, *La música de las Cantigas*, pp. 58-59.

127 Además de Pérès y Dozy, véase Rafael Valencia, «Cénit y eclipse de la poesía arábigo-andaluza», en *Música y poesía del sur de al-Andalus*, pp. 137 y ss. Un retrato fidedigno de la corte poética almeriense de esta época y de sus relaciones con los reinos de Granada y Sevilla se halla en el relato dramatizado de Catherine François, *Al-Mutasim de Almería*, Instituto de Estudios Almerienses-Fundación Ibn Tufayl de Estudios Árabes, Almería, 2010.

128 Así resume la evolución de la poesía andalusí entre los siglos XI y XII Teresa Garulo, véase «La poesía de al-Andalus en la época almohade», en *Música y poesía del sur de al-Andalus*, p. 150.

129 Pérès, *op. cit.*, pp. 380-381, no cita el nombre de los dos personajes aludidos. Catherine François me comunica que se trata de dos poetas de la corte sevillana: el panegirista Ibn al-Milh y su hijo Abu l-Quasim Ahmad, según la *Biblioteca de al-Andalus*, vol. IV, Fundación Ibn Tufayl de Estudios Árabes, Almería,

2005, pp. 191-193. La historia de ambos no deja de ser curiosa y ejemplar para nuestro propósito: el padre, que llevó en su juventud la vida ligera propia de la corte, reprochaba primero a su hijo su inclinación al misticismo y no disfrutar de la juventud. Este debió hacerle caso y acabó acompañando con el pandero los bailes de su esposa en las bodas, cuando ya su padre se había convertido en hombre piadoso. La mala vida y la música popular ejercían su atractivo entre los nobles de la época.

130 *Ibidem*, pp. 392-393.

131 Especie de clarinete que emitía un tono chillón, hecho de tubo doble y terminado en un cuerno, de procedencia oriental, propio de la música pastoril, aunque el de Mohamed I fuera, según Lévi-Provençal, «de ébano, cubierto de pan de oro e incrustado de pedrerías».

132 Lévi-Provençal, *op. cit.*, vol. V, p. 292 y n. 128. El prestigioso islamista francés proporciona una idea de la secuencia que une la herencia de la música andalusí con el flamenco, pero idealiza las danzas populares andaluzas como «castas», calificativo que no parece aplicable ni a las danzas gaditanas de época romana, ni a las zambras moriscas, ni a los bailes de negros que se desarrollarán posteriormente, según veremos.

133 Cf. Mahmoud Guettat, «El universo musical de al-Andalus», en *Música y poesía del sur del al-Andalus*, p. 23: «Es conveniente notar aquí la importancia de la aportación magrebí o africana en lo referente a la difusión de algunos de los instrumentos rítmicos y, especialmente, al enriquecimiento de la rítmica musical andalusí. Esta aportación contribuyó con toda probabilidad a la desintegración de la casida clásica y a la invención de la moaxaja y del zéjel.»

134 Rafael Lapesa, en su *Historia de la lengua española*, Escelicer, Madrid-Buenos Aires-Cádiz, 1950, pp. 51-56, resume los caracteres generales de ese proceso: desde que se fijan las normas gramaticales de la lengua escrita, se inician las divergencias entre el latín de las escuelas y el habla que, al ahondarse con la extensión del Imperio, van a desembocar en los diversos romances. Los cambios referentes a la acentuación van de par con la transformación de las vocales: según desaparece la distinción entre vocal larga y breve, el sonido de algunas de ellas se confunde, el habla acaba por emplear menos sonidos vocálicos, los cuales en determinadas posiciones se acentúan más. Sería interesante estudiar las consecuencias de estos hechos para el canto, que podrían aclarar diferencias entre formas musicales litúrgicas y populares. Conviene no perder de vista que el sistema cuantitativo proviene de la tradición oral arcaica, que en su origen guardó probablemente relación con la música, cuando esta era el único procedimiento para fijar las tradiciones. El dialecto acentual realiza, en este sentido, un retorno a la oralidad, y conlleva una liberación del canto popular en relación con las normas del lenguaje escrito.

135 Abû-l-Walîd al-Saqundî, *Elogio del islam español*, traducción de Emilio García Gómez, Madrid, 1934; reedición facsímil en Maxtor, Valladolid, 2005, cf. pp. 19 y 98.

136 Emilio García Gómez, *El mejor Ibn Quzmán en 40 zéjeles*, Alianza, Madrid, 1981. El prólogo sintetiza los argumentos ampliamente desarrollados por el mismo autor en los tres tomos de *Todo Ben Quzmán*, Gredos, Madrid, 1972.

137 Véase Ibn Quzmân, *Cancionero andalusí*, edición de Federico Corriente, Hiperión, Madrid, 1989, introducción, pp. 9 y ss.

138 La tradición dispersa por el Magreb y por Oriente Medio preserva la música de algunas moaxajas andalusíes, sin que sea posible determinar su grado de fidelidad a los orígenes. Recordemos no obstante la opinión de los especialistas

que consideran que los esquemas rítmicos de la música árabe no han variado desde hace muchos siglos. Citemos algunos ejemplos: en el disco que acompaña al libro citado de Christian Poché, *La musique arabo-andalouse*, encontramos tres moaxajas (n.os 13, 14 y 15) que presentan cierta variedad rítmica: una de Egipto en tiempo libre, otra de Siria en compás de 2/4 y otra de Iraq en compás de 6/8. En *La llamada de al-Andalus*, compilación de Eduardo Paniagua, Pneuma, 2002, encontramos otra moaxaja proveniente de Alepo en 6/8 (n.o 20). En *Las tres culturas de la música medieval española*, Eduardo Paniagua, Pneuma, 2001, hay otra moaxaja (n. o 14), interpretada por la Cofradía Sufí Andalusí al-Shustarî dirigida por el laudista Omar Metioui, en compás de 2/4, donde se insinúa el patrón de tango africano o habanera, cercano también a un pasodoble.

139 Ribera y García Gómez lo identifican como Mocádem ben Moafa o Muqaddam ibn Muafá. García Gómez lo sitúa a finales de siglo IX o principios del X. Cf. Ribera, *op. cit.*, p. 146; García Gómez, *op. cit.*, p. 35, y Corriente, *op. cit.*, p. 21.

140 Cf. Emilio García Gómez, *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco*, Alianza, Madrid, 1990, pp. 64-65. El egipcio Ibn Sana'alMulk (siglo XII) dice que «el que versifica la moaxaja hace la jarcha al principio, antes de sujetarse a medida o rima, [...] sobre lo agradable al corazón de la expresión y de la medida» de la jarcha, «porque en ello encuentra la base y apresa la cola en la que instalar la cabeza». El pasaje completo de Ibn Bassâm, cuya interpretación resulta clave para la polémica sobre el origen de las jarchas, está traducido por Francisco A. Marcos Marín en su artículo «Aproximación cuantitativa al estudio de las jarchas en muwaxahas árabes», *La Crónica*, 24-I, 1995, pp. 126-127, que se encuentra en internet. En la p. 130 hay algunas observaciones sobre el carácter musical de las moaxajas y la posibilidad de aclarar desde ese punto de vista el problema de las jarchas.

141 Véase Federico Corriente, *Poesía dialectal árabe y romance en Alandalús*, Gredos, Madrid, 1998, y el artículo «El cejel dentro de la poesía estrófica andalusí y su relación con el muwassah y su xarja», en *Música y poesía del sur de al-Andalus*, pp. 165 y ss.

142 Véase Otto Zwartjes, *Love Songs from al-Andalus. History, Structure & Meaning of the Kharja*, Brill, Leiden-Nueva York-Colonia, 1997, pp. 24-25 y 92.

143 *Ibidem*, pp. 26-28.

144 Así lo reflejan los testimonios acerca de Avempace, que «se encerró a trabajar con cantoras entrenadas durante varios años para mejorar el zéjel y combinar las canciones de los cristianos con las del Este», *ibidem*, p. 154, y Ribera, *La música de las Cantigas*, p. 72. Y el del poeta Ibn Saîd al-Magribî, recogido por al-Tîfâsî: los antiguos cantos de al-Andalus «o eran en el estilo de los cristianos o en de los camelleros árabes», citado por Rubiera, *op. cit.*, p. 125, y por Zwartjes, *op. cit.*, p. 153. Recordemos también la noticia sobre el esclavo liberto Salîm y su encuentro con la música de los cristianos en la corte de al-Hakem I. No hay constancia, sin embargo, de que esos testimonios sobre los cristianos se refieran a cantos en romance o en latín.

145 La relación amorosa entre un poeta de raza árabe y una esclava cantora era ya un tópico reiterado en el *Libro de las canciones*. Véase Ribera, *La música de las Cantigas*, pp. 35-36.

146 Sobre las limitaciones de ambas teorías, véase Zwartjes, *op. cit.*, p. 156. Sobre su validez simultánea en las moaxajas escritas en hebreo, p. 147. En ellas los letrados judíos parecen operar de nuevo como mediadores.

147 *Ibidem*, p. 52, n. 23, y p. 153, n. 44.

148 *Ibidem*, p. 157.

149 *Ibidem*, pp. 94-124.

150 *Ibidem*, glosario, p. 370.

151 Zwartjes se inclina por la teoría del origen árabe porque existen más pruebas documentales en su favor, cf. *ibidem*, p. 24. En la misma página considera la teoría de los «universales cognitivos», citando un trabajo de David Gil, «The Muwassah. Artistic Convention or Cognitive Universal», en *Studies in Medieval Arabic and Hebrew Poetics*, Sasson Somekh (ed.), Brill, Leiden-Nueva York-Colonia, 1991.

152 Zéjel n.o 182, número XI de la edición de García Gómez, en *El mejor Ben Quzmán en 40 zéjeles*, pp. 105 y 106. Modificamos la traducción en favor de la claridad, intentando no alterar el sentido literal ni el «calco rítmico» seguido por el traductor.

153 Zéjel n.o 12, XII en García Gómez, *ibidem*, p. 113. Modificamos su traducción para hacerla más eufónica, teniendo en cuenta también la versión de Federico Corriente en Ibn Quzmân, *Cancionero andalusí*, p. 60. Donde García Gómez lee «plectro», Corriente dice «bombo». La palabra «pandero» aparece en romance en el original, según García Gómez.

154 Zéjel n.o 19, XVII en García Gómez, pp. 129-130. Mantenemos aquí su traducción. Corriente, *op. cit.*, p. 12, explica que la negra Zâd-al Mâl es una «esclava de valor menor», lo que da una idea del estatus social del poeta.

155 Zéjel n.o 88, XXXII en García Gómez, *op. cit.*, p. 183. Modificamos ligeramente la traducción. En la nota de la p. 185, García Gómez precisa que *«Gana* es en árabe *Qnawa (Gnawa)»*. Corriente añade en la p. 303 que «Qawqaw» deriva de «Gao, capital del reino songhai en el Sudán Occidental». Actualmente Gao está en territorio de Malí.

156 Zéjel n.o 147, XVI en García Gómez, *op. cit.*, p. 125. Mantenemos su traducción.

157 Eduardo Paniagua, en *La llamada de al-Andalus*, incluye dos zéjeles en compás binario que responde a la cuenta 3, 3, 2, característica del tango africano (n.o 5). Allí mismo encontramos otra pieza en compás polirrítmico parecido al de los tanguillos (n.o 12). Este ritmo se encuentra también en la selección *Las tres culturas de la música medieval española*, pieza n.o 11. En el disco *Nûba de los poetas de al-Andalus*, editado junto con el libro *Música y poesía del sur de al-Andalus* que hemos venido citando, el grupo de música andalusí El Brihi, de Fez (ciudad de acogida del exilio granadino), interpreta una selección de piezas en la que los compases de 2/4 y 6/8 se alternan regularmente. Suenan a menudo como un ritmo de pasodoble. Hay dos muestras que responden a la cuenta de tango africano (n.os 5 y 6), una que amalgama cuenta ternaria y cuenta binaria (n.o 9) y otras dos en que ambas se superponen como en un tanguillo polirrítmico (n.os 14 y 15). En *La musique arabo-andalouse*, cuyas grabaciones pertenecen al archivo particular de Christian Poché y Bernard Moussali y son las más antiguas que hemos escuchado, la muestra n.o 9, fechada en 1909, presenta un patrón en compás de 2/4 muy cercano al pasodoble, al tango africano y a la habanera. Puro patrón de habanera es el de la «Fanfarria de la guardia negra del sultán» que lleva el n. o 5 en el mismo disco. La síncopa característica de dicho patrón es muy evidente también en algunas piezas de *Musique arabo-andalouse*, del grupo Atrium Musicae dirigido por Gregorio Paniagua, especialmente las que llevan los números 2 y 4. En la primera de ellas escuchamos una melodía cercana a la del «Bolero de Caspe».

158 Ramón Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y juglares. Orígenes de las literaturas*

románicas, Espasa-Calpe, Madrid, 1991, p. 32.

159 Ramón Menéndez Pidal, «La primitiva poesía lírica española», en *Estudios literarios*, Espasa-Calpe, Madrid, 1973, p. 192.

160 Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, estrofa 1513, edición de Alberto Blecua, Cátedra, Madrid, 1992, p. 389. En las estrofas 1515 y 1516, *ibidem*, p. 390, el Arcipreste hace una lista de instrumentos musicales que no convienen a los cantos arábigos (entre ellos el albogue, que sin embargo hemos visto en manos de un emir en la corte cordobesa). Ribera arriesga una explicación plausible de la clasificación organológica del Arcipreste: el canto arábigo por excelencia se acompaña de cuerda pulsada y percusión, no de instrumentos que emiten notas ligadas «en competencia con la voz humana», *La música de las Cantigas*, p. 79.

161 *Introducción a la historia universal*, VI, 59, p. 1182.

162 *Ibidem*, p. 1183. Ruiz Girela aclara a pie de página que se trata de un uso dialectal.

163 Véase Zwartjes, *op. cit.*, pp. 24 y ss.

164 Ibn Jaldún, *op. cit.*, pp. 1200-1203.

165 *Ibidem*, p. 1206.

166 *Ibidem*, p. 1212.

167 *Ibidem*, p. 1218.

168 *Ibidem*, p. 1234. Corán, XXX, 22.

169 Julio Caro Baroja, en *Los moriscos del Reino de Granada*, Istmo, Madrid, 1991, p. 109, reproduce unos versos de Calderón, extraídos de *Amar después de la muerte*, escena I, jornada II, donde se juega con la idea de fecundidad: «Porque no solo a la tierra / Pero a los peñascos hacen / Tributarios de la yerba; / Que en la agricultura tienen / Del estudio, tal destreza, / Que a preñeces de su azada / Hacen fecundas las piedras.»

170 Caro Baroja documenta «la fama de los moriscos como horticultores», contraponiéndola al «mito cerealista que tantos yerros ha causado a la vida española», *ibidem*, pp. 98-99.

171 *Ibidem*, pp. 112 y ss. En la página 114 se da noticia del intercambio de sedas granadinas por esclavos africanos. Cuando ese ciclo comercial se interrumpe en el siglo XVI, comienza la crisis de la industria sedera granadina. Le harían la competencia las sedas chinas en el siglo siguiente, después de la expulsión de los moriscos.

172 Mercedes García Arenal, en *Los moriscos*, Universidad de Granada, 1996, publicó importantes documentos sobre la cuestión morisca. Entre ellos, algunos extractos del libelo del padre Aznar Cardona, véase pp. 230 y ss.

173 *Ibidem*, p. 782.

174 El texto de las capitulaciones se encuentra en García Arenal, *op. cit.*, pp. 19-28.

175 Caro Baroja, *op. cit.*, p. 56, explica «la pasión» de Felipe II «por los procedimientos oficinescos»: «su deseo de obtener informes escritos sobre los últimos detalles de la administración pública hizo que se multiplicaran los empleados. El Reino de Granada fue tierra propicia para el papeleo y también para todas las corruptelas que se siguen de este...». Véase también pp. 153 y 155: «En torno a la Chancillería vivía una nube de escribientes, alguaciles, procuradores, etc., y entre la rigidez legalista de los magistrados y la propensión al cohecho de los agentes humildes se llegó a una situación imposible.»

176 Diego Hurtado de Mendoza, *Guerra de Granada hecha por el rey D. Felipe II contra los moriscos de aquel reino, sus rebeldes*, Barcelona, 1842; reedición facsímil

en Maxtor, Valladolid, 2005, p. 11.

177 García Arenal, *op. cit.*, p. 52.

178 Caro Baroja, *op. cit.*, p. 160.

179 Ginés Pérez de Hita, *Guerras civiles de Granada*, Segunda parte, capítulo XIV, Baudry, París, 1847; edición facsímil en Maxtor, Valladolid, 2009, pp. 312 y 318-319. Citado por Ribera, *La música de las Cantigas*, p. 77. Su texto difiere de la edición consultada y añade que las moras cantan un son llamado *tangía*. En nota a pie de página, Ribera sugiere la posible significación del término: «canción de Tánger, cuyo nombre árabe es Tancha». Nos preguntamos si guarda alguna relación con la palabra *tamhir* que al-Fârâbî asociaba al majurí.

180 Hurtado de Mendoza, *op. cit.*, pp. 126-127.

181 Solo cuando don Juan de Austria, hijo natural de Carlos V y hermanastro del rey Felipe II, se decide a dejar el gobierno de Granada para entrar en campaña y obtiene los primeros éxitos resonados, hacia el final de la guerra, se generaliza entre los nobles españoles a los que no había movido previamente el afán de lucro el deseo de emulación: «Extendióse por España la fama de su ida sobre Galera y movióse la nobleza de ella con tanto calor, que fue necesario dar el rey á entender que no era con su voluntad ir caballeros sin licencia a servir en aquella empresa», *ibidem*, p. 138.

182 *Ibidem*, p. 162.

183 *Ibidem*, p. 171.

184 *Ibidem*, p. 176.

185 *Ibidem*, p. 172.

186 García Arenal, *op. cit.*, pp. 54-55: «Decir que crece la nación morisca con ellos, es pasión de quien lo dice, porque habiendo informado á su majestad en las cortes de Toledo que había más de veinte mil esclavos negros en el este reino en poder de naturales, vino a parar en menos de cuatrocientos, y al presente no hay cien licencias para poderlos tener. Esto salió también de los clérigos, y ellos han sido después los abonadores de los que los tienen, y los que han sacado interese dello.»

187 *Ibidem*, p. 56.

188 Caro Baroja, *op. cit.*, pp. 88-89. Cf. Aurelia Martín Casares, «¿Qué se me da a mí que mis vasallos sean negros», *Palabras de la Ceiba*, n.o 2, 1998, p. 32: los esclavos negros granadinos procedían de Guinea, Cabo Verde, Santo Tomé y Congo (o Manicongo), aunque quizá los consignados como procedentes de las islas de Cabo Verde y Santo Tomé, que eran puertos de la trata portuguesa, tuvieran un origen distinto. En las sociedades más desarrolladas del África subsahariana, sometidas a influjo islámico, se capturaban desde antiguo esclavos de las etnias animistas para comerciar con los grandes imperios. Estos esclavos «perdían su identidad con la captura y pasaban a definirse según el grupo étnico al que pertenecían sus propietarios africanos», *ibidem*, p. 33.

189 Juan Latino (1518-1596), escritor y músico negro de la España renacentista, hijo de esclavos del conde de Cabra y de la duquesa de Sesa, compuso un poema heroico en hexámetros latinos dedicado a don Juan de Austria, quien fue su protector y amigo. Opositó a una cátedra en la recientemente creada Universidad de Granada y llegó a contraer matrimonio con una dama blanca. Dio clases privadas a un alumnado en el que había hijos de notables moriscos. Su lucha para hacerse aceptar en un medio hostil está retratada en la pieza teatral *Juan Latino*, de Diego Ximénez de Enciso.

190 Luce López-Baralt, *La literatura secreta de los últimos musulmanes de España*, Trotta, Madrid, 2009, pp. 37 y ss.

191 *Ibidem*, el capítulo «Los moriscos ante el espejo», pp. 69 y ss.

192 *Ibidem*, p. 92.

193 Caro Baroja, *op. cit.*, p. 208.

194 Un granadino compositor de casidas, víctima tardía del viejo encono, escribió que las nanas españolas, más que adormecer, parecen querer herir la sensibilidad de los niños, comunicarles la angustia en que fueron concebidos. Sustituida en la sociedad española la fecundidad despreocupada de los moriscos por una preñez temerosa, las nodrizas alimentaron con «pan melancólico» hasta a los niños ricos. Cf. Federico García Lorca, «Canciones de cuna españolas», *Conferencias*, I, pp. 151 y ss.

195 Ismael Fernández de la Cuesta, *Historia de la música española 1. Desde los orígenes hasta el «ars nova»*, Alianza Música, Madrid, 1988, pp. 24-30: «Hacia la mitad del V milenio a. C., la cultura neolítica llega a la Península Ibérica, ya perfectamente formada, desde el Oriente Próximo, quizá por dos vías, una marítima y otra terrestre. [...] Importa destacar en este sentido el retraso cultural del Occidente mediterráneo frente al extremo oriental.»

196 *Ibidem*, pp. 41 y ss. Estos dos tipos de migraciones «caracterizarán y diversificarán esta área de las restantes de Europa, dificultando por eso mismo la comprensión y la sistematización».

197 Estrabón, III, 1.6, *Geografía de Iberia*, traducción de Javier Gómez Espelosín, Alianza, Madrid, p. 156. En nota a pie de página, Gonzalo Cruz Andreotti relativiza esta visión idealizada de los turdetanos, que responde al modelo cultural griego romanizado.

198 *Ibidem*, III, 3.7, p. 220.

199 Fernández de la Cuesta, *op. cit.*, pp. 50-56. Sobre la distinción entre la Iberia sudoriental y la céltica, que comprende la Meseta y toda la cornisa cantábrica y presenta «una cultura mucho más pobre y atrasada», *ibidem*, p. 57. El culto de plenilunio, en el que se danzaba toda la noche a la puerta de las casas, estaba extendido entre galaicos y cántabros y también entre los celtíberos al este de la Meseta, *ibidem*, pp. 60 y 70.

200 *Geografía de Iberia*, III, 3.5, pp. 213-214, y 4.5, p. 236. Sobre el significado del bandolerismo en pueblos que practican la ganadería, además de la agricultura, véase el comentario de Marco V. García Quintela, pp. 96-101.

201 Fernández de la Cuesta, *op. cit.*, p. 69. Marcial, *Epigramas*, XIV.203. Hipólito es un personaje mitológico, hijo de Teseo, modelo de castidad. En la tragedia de Eurípides que lleva su nombre, su madrastra Fedra se enamora de él y al verse rechazada le acusa ante su padre de violentarla.

202 *Ibidem*, VI.71 y V.78.

203 Juvenal, *Sátiras*, XI.162.

204 Eso parecen indicar los estudios más recientes de los ritos en las colonias fenicio-púnicas en suelo ibero, especialmente en Gadir. Véase el artículo de Ana M.ª Jiménez Flores, «Cultos fenicio-púnicos de Gadir: prostitución sagrada y "puellae gaditanae"», en la compilación *Cultos y ritos de la Gadir fenicia*, coordinada por M.ª Cruz Marín Ceballos, Universidad de Cádiz-Universidad de Sevilla, 2011, pp. 145 y ss.

205 Estrabón *(Geografía*, II, 3, 4) hacía ya referencia a un tal Eudoxio de Cnidos, navegante del siglo II a. C., que desde Cádiz fue a explorar las costas africanas después de haber embarcado algunas muchachas músicas. Citado por Fernández de la Cuesta, *op. cit.*, pp. 45-47 y 69.

206 Fernández de la Cuesta, *op. cit.*, pp. 90-91: «la Turdetania y otras regiones iberas pudieron ejercer de punto de atracción para los judíos de la diáspora». Las

disposiciones del Concilio de Elvira (Granada), celebrado a principios del siglo IV, relativas a las relaciones entre cristianos y judíos, «hacen suponer que todavía [...] no se ha consumado *de facto* la escisión entre judíos y cristianos en la Península Ibérica. [...] la manifestación litúrgico-musical de la Iglesia paleocristiana en España debió realizarse, primero, en el seno de las comunidades judías y, posteriormente, muy en relación con ellas».

207 Véase Higinio Anglés, *La música de las Cantigas de Santa María del rey Alfonso el Sabio*, vol. III, *Primera parte*, Biblioteca Central, Barcelona, 1964, pp. 21-24.

208 Fernández de la Cuesta, *op. cit.*, p. 94. Anglés, *op. cit.*, p. 15, muestra cómo entre los siglos IV y VI, los concilios oscilan entre la aceptación y el rechazo de los himnos plebeyos.

209 Fernández de la Cuesta, *op. cit.*, p. 103: «El texto se refiere, pues, a danzas y cantos obscenos, los cuales deben relacionarse, sin duda, con los mimos y danzas paganos del final del Imperio romano.» Anglés, *op. cit.*, p. 21: «Las danzas y los cantos paganos de los siglos antiguos perduraron hasta muy entrada la época cristiana.» Las mascaradas de Año Nuevo, pese a las reiteradas prohibiciones de la Iglesia, todavía se practicaban en Galicia y en Portugal durante el siglo VI.

210 Anglés, *ibidem*, p. 60, explica que de este modo el «alma popular» del sustrato hispano habría sido depurada y preservada por el canto litúrgico hasta su fijación en las *Cantigas* del Rey Sabio. El legado litúrgico visigodomozárabe rezuma «un dramatismo mucho más acentuado» que el de la liturgia gregoriana posterior. ¿Es pervivencia pagana o influjo de Oriente?

211 Fernández de la Cuesta, *op. cit.*, p. 158.

212 *Ibidem*, pp. 117 y 165.

213 *Ibidem*, p. 163: «el repertorio hispánico, como el gregoriano, representa el último eslabón, o la última fase, de un largo proceso en el que unas formas extraordinariamente simples han evolucionado, desde dentro, por la propia dinámica de una práctica sometida a las leyes del máximo y mínimo esfuerzo, o los imperativos de la memoria subconsciente, recibiendo desde fuera los influjos de los cantores, intérpretes y compositores al tiempo. Lo cierto es, en todo caso, que dentro de una determinada forma litúrgica musical, [...] las fórmulas se repiten. Es más, dentro de cada pieza ciertas células melódicas parecen tener vida propia y como que emigran no solo a los cantos que poseen la misma fórmula musical, sino hacia aquellos que la poseen distinta [...]. Por eso, la clasificación de fórmulas y centones [...] parece hoy uno de los objetivos primeros que debe proponerse la investigación del canto hispánico».

214 Anglés, *op. cit.*, pp. 102 y ss. La participación de los trovadores y juglares occitanos en las bodas de Alfonso VIII, a las que asistió el rey Alfonso II de Aragón, también trovador, se detalla en Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y juglares*, pp. 161 y ss. Más adelante, el autor estudia su presencia en las cortes castellanas y aragonesas posteriores, principalmente las de Pedro II de Aragón, que muere en la batalla de Muret defendiendo a los provenzales (pp. 175-178); la de Alfonso IX de León, padre de Fernando III, muy generoso con trovadores como Peire Vidal o Elías Cairel (pp. 176-177); la de Jaime I de Aragón, donde se observa una disminución del interés por el arte occitano (p. 195). San Fernando prefirió a los trovadores gallego-portugueses. Durante el reinado de su hijo Alfonso X se produjo el último resurgimiento de la lírica provenzal en Castilla (pp. 196 y ss.).

215 Anglés, *op. cit.*, pp. 124 y 128.

216 *Poesía juglaresca y juglares*, pp. 167 y ss.

217 *Ibidem*, p. 185.

218 Ribera, *La música de las Cantigas*, p. 7: «la música de las *Cantigas* es la colección de piezas vocales e instrumentales que formaban el repertorio de los profesionales moros españoles de la corte de Alfonso el Sabio». *Ibidem*, pp. 8-9: «La confirmación más elocuente, demostrativa y plena de que los provenzales aceptaron la métrica española adoptando la forma estrófica de nuestra lírica popular, está precisamente en haber escogido para cantar sus poesías la misma música que los musulmanes de España usaron en sus canciones.»

219. Ribera atribuye la estructura zejelesca a un noventa por ciento del total de las *Cantigas, ibidem*, pp. 105-108. Menéndez Pidal rebaja la cifra a un ochenta y tres por ciento, en *Poesía árabe y poesía europea*, Espasa-Calpe, Madrid, 1955, p. 75. Eludiendo la ocasión de abordar una posible evidencia de la influencia árabe, Anglés prefiere hacer referencia a formas similares de procedencia francesa, como el *virelai* y el *rondeau*, cf. *op. cit.*, pp. 46 y 102. Aunque no parece fácil determinar su cronología, o si hubo un molde latino previo comparable al *dubait* persa, lo cierto es que en Europa esas formas no proliferaron hasta el siglo XIII, un siglo después del florecimiento de Ibn Quzmán. Menéndez Pidal, *op. cit.*, pp. 24 y ss., corrige su primer punto de vista y habla de un doble origen árabe-románico peninsular del zéjel, que se propagó por Europa a través de los trovadores provenzales.

220 Anglés niega todo influjo directo del canto árabe sobre el hispano, aunque admite influjos orientales indirectos anteriores a la invasión, cf. *op. cit.*, p. 34. En el vol. III, *Primera parte*, p. 134, alude a la riqueza del repertorio de ritmos, sin dar más explicación, y señala que el lirismo de las *Cantigas* es igualmente excepcional en comparación con las demás cortes de Europa, pero lo atribuye al sustrato popular «de abolengo antiquísimo».

221 Anglés reconoce en todo momento esa presencia, pero solamente admite una relación jerarquizada y un influjo en una sola dirección: «la cultura musical árabe y judía se impregnaba de la música autóctona del pueblo hispano que supo imponerse a la popular del pueblo conquistador», *op. cit.*, p. 42.

222 Se trata de la miniatura que ilustra la cantiga CXXX en el códice J. b. 2 de El Escorial, reproducida en Anglés, *op. cit.*, vol. I, *Facsímil*, p. 125.

223 *Op. cit.*, vol. III, *Primera parte*, pp. 126-128. La misma aceptación vale para las tonadas de los trovadores. Anglés se refugia en la distinción entre texto y tonada, en consonancia con la tradición escritural a la que pertenece. Solo el texto de las *Cantigas*, explícitamente dedicado a la Virgen (salvo en algunos pasajes escabrosos), es indudablemente cristiano e hispano. El «conflicto entre el texto y la tonada» que se manifiesta a veces indica que algunas tonadas tienen otra procedencia y que pudieron ser anteriores al texto mariano (cf. Anglés, *op. cit.*, pp. 128 y 137; vol. III, *Segunda parte*, p. 442). Ribera hace extensiva esta afirmación a todas las cantigas *(op. cit.*, pp. 108, 135, n. 2 y 138).

224 *Poesía juglaresca y juglares*, p. 139. En *Poesía árabe y poesía europea*, pp. 74-76, Menéndez Pidal comenta la miniatura y subraya el origen distinto de la letra y de la música de las *Cantigas*: gallego-portuguesa una, meridional la otra, mayormente cristiana, pero también en parte mora.

225 Cf. *Poesía juglaresca y juglares*, pp. 247-248, donde se detallan los nombres y las especialidades de dichos juglares. Algo parecido ocurría en la corte de Pedro IV de Aragón, protector de juglares moros, que intercede incluso a favor de un alfaquí y de un almuédano encarcelados por llamar a la oración. Cf. *ibidem*, pp. 267-268. Anglés hace referencia a los juglares de Sancho IV en vol. III, *Primera parte*, p. 126.

226 Ribera, *La música de las Cantigas*, p. 142. Anglés llama «infantil» a Ribera en

la p. 37. En la p. 84 añade otros calificativos menos ingenuos.

227 Las *Cantigas* fueron, al parecer, escritas en ambas ciudades. Cf. Anglés, *op. cit.*, p. 120, y Ribera, *op. cit.*, p. 102b, quien precisa que los códices «artísticos» o miniados, es decir, los escurialenses, debieron de estar copiados en Sevilla u otra ciudad andaluza recién conquistada, porque en las ilustraciones aparecen arcos de herradura de época almohade.

228 Es la cantiga número XXVIII en el códice de Toledo, el que Ribera estudia más a fondo. En el J. b. 2 de El Escorial, que es la referencia principal de Anglés, lleva el número LXXXVI. Ambos autores publican reproducción facsímil de los códices respectivos. Las transcripciones se hallan en Ribera, *op. cit.*, pp. 137-138 (con el número 29, porque cuenta la cantiga que hace de prólogo como n.o 1), y en Anglés, *op. cit.*, vol. II, *Transcripción musical*, p. 94. El códice de Toledo se puede consultar en la red: Biblioteca Digital Hispánica, *Cantigas de Santa María,* mss. 010069. La cantiga XXVIII está en las páginas 077/38v y 078/39r.

229 Anglés, *op. cit.*, pp. 48-50. Cf. Ribera, *op. cit.*, p. 102 y n. 4. El códice toledano se basa en la duración de la sílaba breve y semibreve, es decir, en valores de negra y corchea. El escurialense, en las sílabas larga y breve o valores de blanca y negra. Según Anglés, el códice toledano representa un caso único en la monodia medieval: el tomar como base las sílabas más cortas es un procedimiento posterior al siglo XIII. Recordemos que, del lado musulmán, al-Fârâbî ajustó el valor de referencia a la sílaba más corta trescientos años antes. El códice escurialense le parece en cambio a Anglés una muestra «perfectísima» y adelantada a su tiempo. Más adelante el autor se verá llevado a matizar esta afirmación. Pero discute así la opinión de Ribera, para quien el códice de Toledo es «seguramente el más antiguo», «el más venerable» y «correcto» desde el punto de vista musical, en tanto la notación de El Escorial responde «a la rutina ordinaria de los escribas», que copian la música monódica de las *Cantigas* con la notación mensural propia de la música polifónica.

230 Salvo en su nota más baja, un do, que Ribera interpreta como sostenido, introduciendo un matiz vagamente orientalizante o aflamencado, y que para Anglés es un do natural, habitual en el canto llano litúrgico. La opción de Ribera solo está fundada en la ausencia de accidentes escritos, que según él hay que suponer cuando el tono lo exija, cf. *op. cit.*, pp. 128 y ss. Según su teoría, la armonía de las *Cantigas*, al incorporar la influencia árabe, anticipa soluciones que en Europa todavía se conocen solo como «música ficta» («falsa» o «fingida», por oposición a «recta» o «verdadera»). Ribera opta por el intervalo I-V, donde Anglés elige I-VII. Ambas lecturas son posibles, suenan aceptablemente e incluso podrían combinarse.

231 Anglés presenta los modos rítmicos en la p. 46 y los comenta en la p. 49. El llamado «ritmo modal», basado en la prosodia grecolatina –en la combinación de una sílaba breve y otra larga que dura el doble–, es siempre ternario. En la p. 44, Anglés señala la aparición «temprana» del compás binario en el códice de Las Huelgas (hacia 1325), donde se designa como «manera francesa», por contraste con la «hespanona» ternaria. Está claro que su óptica está restringida a las capillas cultas. Ribera observa que el prejuicio que generaliza la lectura de la música medieval como ternaria conduce a una interpretación «descoyuntada» de los manuscritos, *op. cit.*, p. 103. En la p. 111 presenta un cuadro comparativo de los modos rítmicos europeos, siempre ternarios, y de los ritmos de la tradición árabe, en la que se alternan patrones binarios y ternarios.

232 La escritura del canto medieval evolucionó desde la notación *neumática* de la liturgia primitiva –que solo indicaba ascensos y descensos de la melodía, sin

representar altura precisa ni valores temporales– a la notación *cuadrada* propia del canto gregoriano y de las melodías de los trovadores provenzales, que daba ya indicaciones sobre los modos rítmicos, aunque todavía imprecisas. A partir del siglo XIII, la notación *mensural*, ante la necesidad de establecer la correspondencia de varias voces en el canto polifónico, fija los valores proporcionales entre las notas. Las *Cantigas de Santa María* están compuestas en un periodo de transición en el que se hace sentir la necesidad de precisar la escritura rítmica.

233 Ribera resume la opinión de varios especialistas en música medieval acerca de la correspondencia entre la frase poética y el ritmo musical en las pp. 96 y 98. Anglés señala el carácter silábico de las melodías provenzales en la p. 45. Tanto para uno como para otro, la notación de las *Cantigas* se halla inserta en esta tradición, en la que el ritmo musical está apegado a la prosodia clásica.

234 Los versos de esta cantiga, aunque Ribera (p. 106) y Anglés (vol. II, *Transcripción musical*, p. 24) los miden como de once sílabas, cuentan como de doce, por ser siempre la última sílaba acentuada, y en ocasiones también la sílaba que marca la cesura interna. Es decir: son versos de arte mayor. En ellos alternan con cierta regularidad los pies métricos llamados «anapesto» (uuú) y «anfíbraco» (uúu). El esquema métrico del estribillo («Acorrernos pode e de mal guardar / a madre de Deus se per nos non ficar») sería: uuú uúu / uuú uú(u) // uúu uú(u) / uuú uuú. El ritmo predominantemente ternario parece claro, así como la distribución en dos grupos de seis sílabas en cada hemistiquio. Estos grupos de seis sílabas no se corresponden necesariamente sílaba a sílaba y nota a nota con un patrón de seis tiempos, pero la forma en que las ligaduras y coyunturas alargan las sílabas permite superponer a la métrica ternaria del verso otro periodo ternario musical más amplio, de forma que ambos resultan coherentes.

235 En la selección registrada por Jordi Savall con la Capella Reial de Catalunya y Hespèrion XX, *Alfonso X el Sabio, Cantigas de Santa María, Strela do dia*, Astrée Audivis, 1993, hay varias cantigas interpretadas en ritmo de 6/8, como la n.o 400, *Pero cantigas de loor*; la n.o 18, *Por nos de dulta tirar*, y la n.o 163, *Pode por Santa María* (n.os 3, 6 y 8 del disco). La última combina el ritmo de 6/8 con ritmo libre. Otras cantigas exigen ser interpretadas enteramente en ritmo libre –no divisivo–, corriente en la monodia antigua antes del desarrollo de la polifonía. Hay también cantigas en ritmo binario y otras que superponen al ritmo binario una subdivisión ternaria de doce semicorcheas, como en el folclore gallegoportugués y de forma parecida –pero no igual– a la música africana. La selección es una muestra de la variedad rítmica que caracteriza el repertorio alfonsino.

236 Francisco Salinas, *De musica libri septem*, VI, XIII, pp. 338-339. Ribera se ocupa de esta frase en la p. 84b. Anglés reproduce el pasaje en vol. III, *Segunda parte*, p. 440, y transcribe la melodía en compás de 6/8, con valores dudosos, que alargan injustificadamente la tercera y la sexta sílabas. Además de notarlo con toda claridad, Salinas describe el patrón en términos de prosodia clásica: formado por «crético y troqueo», lo que equivale a un compás de cinco tiempos.

237 En un corto de Jean-Luc Godard titulado *Le grand escroc (El gran estafador*, sketch incluido en *Les plus belles escroqueries du monde*, 1964), la actriz Jean Seberg hace de reportera americana que mariposea por la medina de Marrakech filmando un reportaje. Una canción de Serge Gainsbourg y la música de jazz alternan o se funden con fragmentos de música magrebí, en particular con un patrón de percusión en 5/4 que adquiere valor de memoria autóctona, frente al dinamismo cosmopolita del resto de la banda sonora. Este documento viene a prolongar en el tiempo la percepción de Salinas. Pero lo que para el cineasta francés resulta exótico, para el músico español era familiar cuatro siglos antes.

238 El texto de la cantiga sitúa el milagro en la «Bretaña Mayor». En su edición de las *Cantigas de Santa María*, Castalia, Madrid, 1986, pp. 271-272, Walter Mettmann comenta que debe tratarse más bien de la «Bretaña Menor». La leyenda proviene de Francia, se refiere a un suceso acontecido en el Mont Saint-Michel, en el límite de la Baja Normandía con Bretaña. Fortaleza inexpugnable, fue sede de un antiguo oratorio dedicado a san Miguel y de una famosa abadía benedictina, tercer centro de peregrinación medieval, después de Roma y Compostela, lugar milagrero por excelencia. Allí se producen las mareas más fuertes y rápidas de la Europa continental.

239 Gonzalo de Berceo escribía su versión de esta leyenda antes del reinado de Alfonso X o en sus primeros años. Localizó el milagro en San Miguel de la Tumba, el monasterio del Mont Saint-Michel. Tras aludir a la fuerza de las mareas y las virtudes santas del lugar, Berceo presenta a la mujer «flaquiella e preñada» rodeada repentinamente por las aguas, pidiendo auxilio a los demás fieles que se alejan y, sin osar volver a socorrerla, atribuyen su desventura a sus pecados. Cuando las aguas descienden, viene ella por las arenas con el recién nacido en brazos, después de haber sido atendida en el parto por la Virgen, «sin ninguna dolor». La cofradía entona un cántico de alabanza al Señor, que nunca tuvo asco «de omne pecador». El poeta riojano da aquí un ejemplo de la misericordia que habitualmente reclama para las debilidades de la carne, metaforizadas por las aguas violentas. Hay quienes pierden la vida o el alma creyéndose a salvo de su poderosa marea: «Señor los tos amigos en el mar fallan vados, / a los otros en seco los troban enfogados.» Cf. *Los milagros de Nuestra Señora*, milagro 19, *Obra completa*, edición coordinada por Isabel Uría, Espasa-Calpe, Madrid, pp. 673-681.

240 Rainer Maria Rilke, *Elegías de Duino*, IX, traducción de José M.ª Valverde, Lumen, Barcelona, 1984, p. 85.

241 En una película del cineasta iraní Jafar Panahi, *Dayereh (El círculo*, 2000), una mujer escapada de la cárcel se cruza en su andadura errática por las calles de Teherán con tres músicos que interpretan una melodía popular sobre una variante de este ritmo. La mujer se detiene un momento a escucharlos según pasan, sonríe levemente. En *La musique arabo-andalouse* de Christian Poché, una muestra marroquí de 1926 (n.o 1) repite las dos corcheas después de un silencio en compás de 6/8.

242 «Poco saber / podrás tener / sin salir fuera de tu región.» Citado por Menéndez Pidal en *Poesía juglaresca y juglares*, pp. 160-161.

243 Fernando Ortiz, *La música afrocubana*, p. 29.

244 La posibilidad de que los navegantes fenicios y cartagineses comerciasen con esclavos negros del golfo de Guinea no está documentada. A ella alude Francisco Javier Lomas Salmonte en su *Nueva historia de Cádiz*, vol. I, *Antigüedad*, Sílex, Madrid, 2011, p. 136. Los fenicios circunnavegaron África de este a oeste, bajo el auspicio del faraón egipcio Nekao, a principios del siglo VI a. C., según transmite Heródoto *(Los nueve libros de la historia*, IV, 42, traducción de María Rosa Lida, Lumen, Barcelona, 1981, vol. II, pp. 25-26). Parece que ya para entonces los gaditanos habían explorado su fachada atlántica (Lomas Salmonte, *op. cit.*, pp. 132-133). Más tarde los cartagineses intentaron rehacer la antigua ruta afro-atlántica de los fenicios, llegando hasta el monte Camerún. Plinio, *Historia Natural*, II, 169, alude al periplo del cartaginés Hanón, que Lomas Salmonte describe en pp. 134 y ss.

245 Decreció en cambio a lo largo de la Edad Media el comercio de esclavos rusos, serbios y otros eslavos (de ellos procede la palabra «esclavo», que sustituyó al término latino *servus)* que desde los mercados de Venecia y Génova llegaban a

Barcelona y Valencia. Véase Antonio Domínguez Ortiz, *La esclavitud en Castilla en la Edad Moderna*, Comares, Granada, 2003, pp. 1-4.

246 Véase Alfonso Franco Silva, *La esclavitud en Sevilla y su tierra a fines de la Edad Media*, Diputación Provincial, Sevilla, 1979, pp. 6668.

247 Rafael M. Pérez García y Manuel F. Fernández Chaves, «Las redes de la trata negrera: Mercaderes portugueses y tráfico de esclavos en Sevilla (c. 1560-1580)», en Aurelia Martín Casares y Margarita García Barranco (compiladoras), *La esclavitud negroafricana en la historia de España. Siglos XVI y XVII*, Comares, Granada, 2010, p. 6. En la misma página los autores citan la *Historia de Sevilla* del bachiller Luis de Peraza, escrita hacia 1535: «Hay moros esclavos de todas las partes de África cristianos e infieles. Hay infinita multitud de negros y negras de todas las partes de Etiopía y Guinea, de los quales nos servimos en Sevilla, y son traídos por la vía de Portugal.»

248 Pérez García y Fernández Chaves, *op. cit.*, p. 10: «La importancia de este tráfico negrero es de sobra conocida. Simplemente recordemos aquí que entre 1560-1579 habría llevado desde Cabo Verde a la América española unos 20.000 esclavos, lo que supone una media de 1.170 esclavos/año.» Sobre el papel de los negreros portugueses que desde Sevilla controlaban el tráfico a gran escala, *ibidem*, pp. 16 y ss. Los autores hablan de la existencia de un auténtico *«lobby* luso» de la esclavitud negra en Sevilla, cf. p. 33.

249 Alessandro Stella defiende este criterio en *Histoires d'esclaves dans la Péninsule Ibérique*, Éditions de l'École de Hautes Études en Sciences Sociales, París, 2000, pp. 40-42. Domínguez Ortiz, *op. cit.*, p. 9, estimaba el total de esclavos en el arzobispado de Sevilla en torno al 3,5% y en el conjunto de España creía que nunca pasaron de 100.000, es decir, del 1% de la población. Los autores más recientes multiplican por dos o por tres esas cifras. Stella las eleva hasta un 15 o un 20% en Cádiz a finales del XVII, refiriéndose a esclavos y libertos de toda edad y color, cf. *op. cit.*, p. 57. Según el mismo autor, el número de esclavos africanos que la trata atlántica introdujo en la Península durante los tres siglos que van de 1450 a 1750 podría llegar a 700.000 u 800.000. Cf. *ibidem*, pp. 64-65 y 78-79.

250 La reducción de la variedad étnica y cultural africana a la mera oposición blanco/negro es considerada por Stella, *ibidem*, p. 15. El autor señala que la Biblia ya autorizaba a tomar servidumbre de otras naciones (cita Levítico 25, 44-46). «De hecho, las tres religiones del Libro han pensado y actuado igual en este terreno.» La trata atlántica culmina el proceso que lleva a la «construcción mental» del racismo, cf. pp. 30-32.

251 Stella pone el acento en la pertenencia del esclavo al entorno doméstico, aunque fuera destinado a tareas industriales, artesanales o agrícolas. Corrige a los historiadores que consideran el papel de la esclavitud peninsular como poco significativo desde el punto de vista productivo, pero subordina el factor económico a las relaciones de dominación. Cf. *ibidem,* pp. 13 y 37-39.

252 Franco Silva, *op. cit.*, pp. 216-223.

253 Fernando Ortiz, *Los negros curros*, Ciencias Sociales, La Habana, 1986, pp. 86 y ss. Ortiz sigue, entre otros testimonios, el de Ludwig Pfandl, *Cultura y costumbres del pueblo español de los siglos XVI y XVII. Introducción al estudio del Siglo de Oro*, Araluce, Barcelona, 1929, pp. 122124, donde leemos que la germanía llegó a ser «como un Estado dentro de otro Estado» que contaba con la complicidad de alguaciles «largamente recompensados» y prestaba servicios criminales a una clientela «adinerada y muchas veces distinguida y de rango».

254 Pfandl alaba a la monarquía absoluta y al clero, recusa las críticas en contra de la Inquisición, pero no deja de señalar el contrasentido entre la exaltación

religiosa y la decadencia moral españolas en el XVII. Enumera rasgos de una mentalidad más bien salvaje: «el desenfreno y licencia en la conducta pública»; la «rudeza de sentimientos para con los hombres y los animales, el apasionamiento [...] con que las gentes saciaban su sed de venganza»; «los muchos asesinatos a traición por causas de amor y celos», etc. Cf. *op. cit.*, pp. 173-174.

255 El *Diccionario de Autoridades*, III, p. 532, resume bajo «xácara» diversas acepciones relacionadas entre sí: la composición poética romanceada frecuente entre «xaques» o rufianes; el «tañido que se toca para cantar o bailar» esos romances; la «junta de mozuelos bulliciosos, y gente alegre, que de noche anda metiendo ruido y cantando por las calles»; «molestia» o «enfado [...] que causan los que andan de noche cantando xácaras»; y también «mentira» o «patraña». «Xacarandana» o «xacarandina» son voces de germanía: «junta de rufianes o ladrones», el lenguaje que entre ellos se gasta, o el «modo particular» de cantar las «xácaras». Sebastián de Covarrubias, en su *Tesoro de la lengua castellana o española*, 1611 (edición de Martín de Riquer, 1943; reproducida en facsímil por Alta Fulla, Barcelona, 1993, p. 712), informa de que «xaque» es palabra arábiga de raíz hebrea que proviene del juego del ajedrez y en germanías significa «rufián». No recoge «xácara», pese a que las famosas *Jácaras* de Quevedo son de la misma época (se popularizan un poco después), pero sí «xacarandina», con la acepción de «germanía o lenguage de los rufianes», cf. p. 1014. Rafael Salillas, en *El delincuente español. Hampa (antropología picaresca)*, Madrid, 1898, p. 360, dice que «jácara» deriva del árabe «zácar», «narración de un hecho memorable».

256 Sobre la génesis del tipo del «flamenco», cf. Fernando Ortiz, *op. cit.*, pp. 117-118, con referencia a sus fuentes en notas, p. 261.

257 *Ibidem*, p. 177.

258 Covarrubias, en *Tesoro*, bajo «esclavo», p. 536, transmite la costumbre de herrar a los esclavos en ambos carrillos con una «S» y «un clavo» o una «I, que parece clavo», pero más bien serían iniciales de *«sine iure»*, es decir, sin derecho sobre su propia persona. Fernando Ortiz, *op. cit.*, pp. 154-155, reproduce a Covarrubias y describe la práctica de «pringar» a los esclavos capturados tras intentar la fuga, derritiendo tocino sobre las heridas provocadas por los azotes. Sobre las marcas y el estatuto de los esclavos moriscos y negros en España entre los siglos XV y XVIII, comparable al del animal de carga, cf. el artículo de Alessandro Stella, «Herrado en el rostro con una S y un clavo», *Palabras de la Ceiba*, n.o 1, pp. 22-32.

259 Domínguez Ortiz, *op. cit.*, pp. 24-27: frente a la desconfianza que provocaban los moriscos, «los negros hacían el efecto de niños grandes, torpes y absurdos, pero sin malicia. [...] Su media lengua se prestaba a fáciles ironías; dio también que reír en las tablas su temor supersticioso a tinieblas y fantasmas; pero el rasgo más acusado del alma negra, el que aun hoy día constituye su mayor originalidad, es su sentido del ritmo, su instinto musical». Tras una catequización muy superficial, los negros aceptaban el bautismo sin resistencia y llegaban a convertirse en cristianos piadosos, a diferencia de los conversos judíos y moriscos, de los que siempre se sospechó que seguían practicando sus propios ritos.

260 Fernando Ortiz toma nota de la observación de Barthélemy Joly, *Viaje por España, 1603-1604*, según la cual en Valladolid, durante la estancia de la corte, había tantos esclavos negros que «no se podía dar dos pasos sin tropezar con uno», *op. cit.*, p. 156 y n. p. 274.

261 Véase José Luis Navarro García, *Semillas de ébano. El elemento negro y afroamericano en el baile flamenco*, Portada, Sevilla, 1998, pp. 5762. Este libro despliega el amplio abanico de los bailes de negros en España entre los siglos XV y

XIX.

262 Juan de Mariana, *Tratado contra los juegos públicos*, en *Obras del Padre Juan de Mariana*, Biblioteca de Autores Españoles, Rivadeneyra, Madrid, 1854, tomo II, p. 433b.

263 Isidoro Moreno, «De "bozales" a "negritos". Los negros sevillanos y su cofradía del siglo XV al XIX», *Palabras de la Ceiba*, n.o 3, 1999, pp. 67-95.

264 Navarro García, *op. cit.*, pp. 62 y 65.

265 José M.ª Cabrales Arteaga, *La poesía de Rodrigo de Reinosa*, Institución Cultural de Cantabria, Santander, 1980, pp. 97-100. Rodrigo de Reinosa hace decir a un negro, imitando su jerga: «A mí saber bien bailar el guineo.» En el encabezamiento de otras coplas «a los mismos negros» anota: «Hanse de cantar al tono del guineo.»

266 *Tesoro*, p. 670.

267 Cf. Navarro García, *op. cit.*, pp. 91-96. La cita de Quevedo proviene de la *Pragmática del tiempo*. Comentando el estribillo del «gurumbé», que aparece en el *Baile entremesado de negros* del clérigo y dramaturgo Francisco de Avellaneda, Fernando Ortiz, en *Los negros curros*, pp. 174-175, supone que era «expresión satírica para denotar la presencia de gentes de color».

268 Según Corominas, *op. cit.*, vol. VI, p. 86. La referencia proviene de Bartolomé José Gallardo, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, publicado póstumamente entre 1863-1889, vol. IV, p. 1539. Corominas desconfía de la fiabilidad de esta fuente, cf. p. 85.

269 Véase Emilio Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, Casa Editorial Bailly-Baillière, Madrid, 1911, p. CCLXVI. La prohibición de 1583 proviene de las *Actas de la Sala de Alcaldes de la Casa y Corte*. Los romances, de la *Flor de varios y nuevos romances*, publicada en 1591, pero cuya licencia es de 1588.

270 Aparece en el poema de Jerónimo de Huerta, *Florando de Castilla*, publicado en 1588, autorizado para la imprenta un año antes. La recoge el biógrafo de Cervantes Juan Antonio Pellicer, que en su *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, 1800, pp. 146-151, reproduce las opiniones más notables conocidas en su tiempo acerca del origen, influjo y periodo de máxima popularidad de la zarabanda. También la recogen Cotarelo, *op. cit.*, p. CCLXVI, y Navarro García, *op. cit.*, p. 103.

271 Juan de la Cerda, *Vida política de todos los estados de mugeres*, que lleva aprobación de 1598. Citado por Francisco Rodríguez Marín, *El Loaysa de «El celoso extremeño»*, Sevilla, 1901, p. 258. Para fijar la fecha en que pudieron ocurrir los hechos que narra la novela de Cervantes, Rodríguez Marín hace un curioso excurso acerca de la zarabanda y otros bailes de la época, cf. pp. 254-288. También Cotarelo, *op. cit.*, p. CCLXVIII.

272 Cotarelo, *op. cit.*, pp. CCLXX-CCLXXI, y Navarro García, *op. cit.*, pp. 99-100.

273 Es un «punto en el cual los escritores han disparatado como por apuesta», dice Rodríguez Marín, *op. cit.*, p. 263. Cotarelo desautoriza los testimonios que parten de *«serbend»*, nombre de un canto y una danza persas. Considera más probable el origen sevillano, por la semejanza con las danzas árabes y con los bailes andaluces posteriores, cf. pp. CCLXV y ss. Ribera defendió la relación de la zarabanda con la *«dastaband»* persa, una danza en círculo de personas cogidas de la mano, cf. *La música de las Cantigas*, pp. 48b, 83b, y *La música árabe y su influencia en la española*, p. 201. Fernando Ortiz afirma el origen africano del baile, y proporciona ejemplos de cantos afrocubanos que emplean el término «Sarabanda», cf. *La música afrocubana*, pp. 16 y 307. Navarro García, *op. cit.*, pp.

97 y ss., opta igualmente por el origen africano, en particular bantú.

274 El padre Mariana no albergaba duda alguna acerca del origen español de la zarabanda, aunque eso le avergonzase ante los ojos del mundo: «lo que se sabe es que se ha inventado en España, que la tengo yo por una de las graves afrentas que se podían hacer á nuestra nación, tenida por deshonesta y inclinada a deshonestidad», *op. cit.*, p. 433a.

275 Miguel de Cervantes, *Obras completas*, edición de Ángel Valbuena Prat, Aguilar, México, 1991, vol. I, p. 722.

276 Alonso López Pinciano, *Philosophia antigua poetica*, Madrid, 1596, pp. 419-422, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Fondo Antiguo de la Universidad Complutense.

277 Dice el padre Mariana, *op. cit.*, p. 433: «Y ¿qué dirán Dios y todo el mundo cuando sepan que en España, en la cual nos gloriamos, y con mucha razón, que la religión se ha conservado en su puridad y entereza, estas deshonestidades han entrado en los templos consagrados á Dios, y los han mezclado en el culto divino? [...] después sabemos que en la mesma ciudad [Sevilla], en diversos monesterios de monjas y en la mesma festividad [del Corpus] se hizo, no solo este son y baile, sino los meneos tan torpes, que fue menester se cubriesen los ojos las personas honestas que allí estaban.»

278 Higinio Anglés, «L'école espagnole», en *Histoire de la Musique*, La Pléiade, París, 1960, tomo I, pp. 1380-1383. El hecho de que Cervantes hable de una «zarabanda a lo divino» en *El celoso extremeño* y su exaltación de la honestidad de la protagonista de *La gitanilla* indican, es cierto, una duplicidad manifiesta en la literatura y en la sociedad españolas de la época. Cervantes, justamente, nos permite pensar un poco más allá de las convenciones morales a las que se amolda en apariencia para permitirse luego pintar escenas nada convencionales.

279 *Tesoro*, pp. 394-395. Covarrubias relaciona la zarabanda con los bailes de las muchachas gaditanas mencionados por los autores latinos. Bajo «zaranda» y «zarandear», el *Diccionario de la Real Academia* envía al árabe y persa *sarand*, «cedazo». Pero Corominas, *op. cit.*, vol. VI, pp. 8691, discute esa atribución, argumentando que *sarand* solo aparece en fuentes hispano-musulmanas y no orientales. La zaranda o cedazo se llamó en latín vulgar onomatopéyico *taratantara*, de donde derivaría «zándara» en Aragón, que habría podido dar, por metátesis, «zaranda». Corominas no comenta aquí la conexión con el hebreo establecida por Covarrubias, aunque la recoge bajo «zarabanda». Respecto al nombre del baile, Corominas, *ibidem*, pp. 83-85, descarta igualmente su origen árabe y defiende el hispano como más probable, considerando verosímil la ingeniosa idea de Rodríguez Marín *(op. cit.*, pp. 266-269) que relaciona algunos dichos populares («más puta que una zaranda»; «anda, zaranda, que te caes de blanda») con deformaciones fonéticas frecuentes en jerigonza germanesca –y en cantes populares de Andalucía–, que insertan sílabas con «b» duplicando la vocal anterior, como «móbozo» por «mozo» y «esquíbina» por «esquina». La asociación del movimiento de cerner con el contoneo lascivo se preserva en el folclore cubano. La canción más famosa de Francisco Repilado, Compay Segundo, llamada «Chan Chan», dice: «Cuando Juanica y Chan Chan / en el mar cernían arena, / como sacudía el jibe [cedazo] / a Chan Chan le daba pena [vergüenza].»

280 *Obras completas*, vol. I, pp. 708-714.

281 Navarro García, *op. cit.*, pp. 111-114. Felipe Pedrell, en su *Diccionario técnico de la música*, Barcelona, 1894; edición facsímil, Librerías París-Valencia, 1992, pp. 515-516, confirma el ritmo ternario de la zarabanda. Atribuye sus maneras indecentes a los teatros, sin tener en cuenta otras prácticas musicales

callejeras o de ambientes marginales.

282 *Novelas ejemplares, La gitanilla, Obras completas*, vol. II, p. 31. Resulta oportuno tener en cuenta en este punto el parecer de Américo Castro en *El pensamiento de Cervantes*, Crítica, Barcelona, 1987, p. 322: «la moral de Cervantes es en su última raíz de carácter esencialmente filosófico, puramente natural y humana, sin injerencia activa de principios religiosos. El autor no se propone pensar en contra de la religión, pero discurre por senda aparte, sin preocuparse de la orientación teológica».

283 Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, primera parte, libro tercero, capítulo VII, edición de Francisco Rico, Planeta, Barcelona, 1983, p. 404: «las seguidillas arrinconaron a la zarabanda y otros vendrán que las destruyan y caigan». La primera parte se publicó en 1599. En *La villana de Getafe* de Lope de Vega, la bella labradora Inés rehúsa bailar la zarabanda porque «está muy vieja». Según Federico Carlos Sainz de Robles, la comedia, aunque impresa en 1620, podría ser de 1613. Véase Lope de Vega, *Obras escogidas*, tomo I, Aguilar, Madrid, 1964, nota preliminar, p. 1453 y acto I, escena XVI, p. 1463.

284 Véase Cotarelo, *op. cit.*, pp. CCLXIX-CCLXXI.

285 Formada por un valor de negra y otro de blanca, dicha síncopa se podría entender como una segmentación de las dos primeras notas del majurí. En los cancioneros españoles del XVII era frecuente la sucesión de un compás de negra y blanca y otro de blanca con punto, que responde exactamente a los valores de duración creciente de que hablaba al-Fârâbî. Cf. José López-Calo, *Historia de la música española*, vol. 3, Siglo XVII, Alianza, Madrid, 1988, pp. 44-45 y 167 y ss.

286 Citado por Navarro García, *op. cit.*, pp. 108-109.

287 Véase Artemis Markessinis, *Historia de la danza desde sus orígenes*, Esteban Sanz, Madrid, 1995, p. 83. La rivalidad entre la reina Ana (hija de Felipe III de España, madre de Luis XIV de Francia) y el cardenal Richelieu, cuya política era opuesta a la de los Habsburgo, explica el carácter satírico del grabado.

288 Navarro García, *op. cit.*, pp. 109-110. Serafín Estébanez Calderón, en el artículo «Un baile en Triana», Biblioteca Virtual Universal, p. 2, publicado por vez primera en 1842, dice: «No hace muchos años que todavía se oyó cantar y bailar, por una cuadrilla de gitanos y gitanillas, en algunas ferias de Andalucía.»

289 Del *Cancionero del siglo XVI*, de Alonso Navarrete de Pisa, citado por Cotarelo, *op. cit.*, p. CCLXVI, y Navarro García, *op. cit.*, pp. 104105. Sobre la «perra mora» y el «pésame dello» (o «dello me pesa»), cf. Cotarelo, *op. cit.*, pp. CCLVI-CCLVII. «La Perra Mora» del músico sevillano del siglo XVI Pedro Guerrero ha sido registrada por Hespèrion XX, *Canciones y danzas de España. Songs and Dances from the Time of Cervantes*, EMI, 1977. Está en compás de cinco tiempos, semejante al que Salinas atribuía a los moros españoles y al majurí de Avicena.

290 Véase Tomás Navarro, *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, Universidad de Siracusa, Nueva York, 1956, pp. 28-30.

291 *Ibidem*, pp. 157 y ss.

292 *Ibidem*, pp. 222-223. Tomás Navarro señala no obstante las diferencias entre el arte mayor y las seguidillas, cf. pp. 160-161: «Es notorio en fin el contraste entre el compás firme y marcial del arte mayor y el movimiento ligero y airoso de la seguidilla.» Sus dos ritmos prosódicos, sin embargo, pueden hacerse encajar sin dificultad en un mismo ritmo musical, binario, ternario o de cinco tiempos, desplazando el canto sobre el compás. De nuevo constatamos una tendencia a la confusión entre términos métricos y musicales. Se hace necesaria una nueva teoría unificada del ritmo prosódico y del ritmo musical, que dé cuenta de sus posibles desplazamientos relativos, después de haber dejado atrás hace siglos su primitiva

unidad.

293 *Ibidem*, pp. 224 y 230.

294 *Ibidem*, pp. 275 y 287.

295 Margit Frenk, «De la seguidilla antigua a la moderna», en *Poesía popular hispánica*, p. 490.

296 *Ibidem*, p. 493.

297 *Ibidem*, p. 492: «las seguidillas se comienzan a cantar y a bailar no ya sueltas (o glosadas), sino en series más o menos largas en que se suceden una a la otra sin necesaria conexión temática o expresiva». El nombre de «seguidilla» o «seguida» podría provenir de este modo de ejecución, que se empleaba ya en la Edad Media, pero solo ahora se impone, desplazando, hasta casi hacerla desaparecer, la canción formada de estribillo y copla glosada, es decir, el villancico derivado del zéjel.

298 Por ejemplo, las coplas que empiezan: «A boca de sorna por yr encubierto / el fiero picaño tomó su desgarro...», que en castellano común significa: «Al caer la noche, por ir encubierto / el chulo rufián se daba a la huida...» Cabrales Arteaga, *op. cit.*, p. 72, las dispone en versos de seis sílabas, pero María Inés Chamorro Fernández, en *Poesías de Germanía*, Visor, Madrid, 1988, pp. 72 y ss., reproduce la disposición original en versos de doce sílabas con cesura en medio, marcada con barra. Dicha marca indica, en cualquier caso, la oscilación entre ambas posibilidades. En otras coplas Rodrigo de Reinosa se presenta a sí mismo tañendo la vihuela, para seducir a unas serranas, «al tono del bayle del villano», Cabrales Arteaga, *op. cit.*, pp. 120-122.

299 En *La ilustre fregona* de Cervantes, la chacona aparece como «indiana amulatada». Lope de Vega, en *El amante agradecido*, dice que ha venido «de las Indias a Sevilla» (acto II, p. 117 recto, en la edición de la *Décima parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, 1618, reproducción digital en la Biblioteca Virtual Cervantes). Quevedo, en el baile «Los valientes y las tomajonas», llama a la chacona «mulata», *Poesía original completa*, edición de José Manuel Blecua, Planeta, Barcelona, 1981, p. 1264.

300 En el mismo pasaje de *La villana de Getafe* citado más arriba, Inés tampoco quiere bailar una chacona ante la mirada del cortesano Félix, excusándose con el argumento: «Sátira es.»

301 Tomado de Navarro García, *op. cit.*, p. 135.

302 Cotarelo, *op. cit.*, p. CCXLII.

303 Se trata de la quinta sección de la *Partita para violín solo n.º 2, BWV 1004*, que Bach compuso al parecer tras la muerte de su esposa. La figura rítmica básica que retorna como *leitmotiv*, en tiempo de 3/4 lento, está formada por valores de negra y blanca. En su andadura solemne y en su profundidad emotiva nada queda de rítmica africana o de danza popular española. La denominación guarda quizá un sentido amargo y paradójico, como si aludiese a un espejismo de sensualidad que tensa al máximo la espiritualidad de la pieza. Casi lo mismo podría decirse de la *Zarabanda*, tercera sección de la *Partita*, cuyo motivo rítmico inicial es parecido (negra más negra con punto y corchea), si bien no alcanza el grado de extrema tensión de la *Chacona*. En otras *partitas* para violín, así como en las *suites* para violonchelo de Bach, las zarabandas suelen corresponder al momento en que la melodía alcanza la mayor intensidad expresiva.

304 Cotarelo cita el pasaje en p. CCXL y publica el entremés en pp. 231 y ss.

305 *Obras completas*, vol. II, pp. 190-191.

306 Quevedo utiliza en otro baile, «Las valentonas y destreza», la expresión «azogáronse las plantas», *op. cit.*, p. 1270.

307 Ortiz, en *Los negros curros*, pp. 98-103, se sirve de diversas fuentes para documentar la evolución del joven hidalgo español de talante endiosado hacia la condición de vagabundo sin ley («autorizado para hacer lo que le dé la gana», dice Unamuno en *Mi religión*; moralmente indistinto del pícaro, según Menéndez Pelayo en *Calderón y su teatro)*. Cf. Ludwig Pfandl, *op. cit.*, p. 119: «los hijos de las más distinguidas familias huían a veces de sus casas, para formar bandas y cuadrillas particulares.»

308 Según Cotarelo, *op. cit.*, pp. CCXXXIX-CCXL, es danza italiana, y según Pedrell, *op. cit.*, p. 112, es parte característica de la sardana.

309 «Ninfas» y «ninfos» significan también «prostitutas» y «afeminados». Cf. Covarrubias, *op. cit.*, p. 829: «Al hombre demasiadamente pulido, delicado y curioso en su vestido y trato suelen llamar ninfa o ninfo.» Y el *Diccionario de Autoridades*, bajo «nympha», II, p. 695: «Se toma por cualquier muger moza y particularmente la que se tiene por dama», pero la cita que ilustra el uso habla de ninfas «redomadas» que miran «mui á lo socarrón». Bajo «nympho» dice más o menos como Covarrubias, *«effeminatus»*. El DRAE da el sentido de «cortesana».

310 *La música en Cervantes y otros ensayos*, Ínsula, Madrid, 1961, pp. 184-185.

311 En época de Cervantes, «dar una higa» era hacer un gesto de escarnio, cerrando el puño y sacando el pulgar entre el índice y el dedo medio. Covarrubias, *op. cit.*, p. 689, la distingue de la «higa antigua», que «era tan solamente una semejanza del miembro viril, estendiendo el dedo medio y encogiendo el índice y el auricular».

312 Juan Arañés fue maestro de capilla de la embajada española en Roma. Allí publicó en 1624 su *Libro Segundo de tonos y villancicos*, donde está contenida la pieza «Un sarao de la Chacona». Existen numerosas versiones grabadas, como la del Schola Romana Ensemble, la del conjunto Hespèrion XX o la del grupo mexicano Ars Antiqua.

313 Véase Navarro García, *op. cit.*, pp. 124-134.

314 *Ibidem*, pp. 137 y ss. La cita de Sebastián de Villacrosa está en *Los sones*, de 1661, citado por Cotarelo, *op. cit.*, pp. CCLXXI y ss.

315 En el entremés *El portugués*, de Jerónimo Cáncer y Velasco, representado en 1651, unos negros bailan al son de ese estribillo, cf. Cotarelo, *op. cit.*, pp. CCLXXI y ss.

316 *Diccionario de Autoridades*, III, p. 562. El DRAE hace derivar «zarambeque» de «zambra», la antigua danza morisca.

317 Del entremés *El parto de Juan Rana*, cf. Navarro García, pp. 141-143, y Cotarelo, *op. cit.*, pp. CCLXXI y ss.

318 Cf. Cotarelo, *op. cit.*, p. CCLI.

319 Navarro García, *op. cit.*, pp. 147-160.

320 Margit Frenk, en el *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos xv a xvii)*, coeditado por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, el Colegio de México y el Fondo de Cultura Económica, México, 2003, agrupa en el capítulo VII, «Música y baile», pp. 988 y ss., las letrillas conocidas correspondientes a los bailes que hemos considerado en este capítulo.

321 *Decreto de Reformación de comedias* del Consejo de Castilla, dictado en 1615. Citado por Cotarelo, *op. cit.*, p. CXC. Las prohibiciones se repiten en 1641 y 1644, cf. *ibidem*, n.o 1.

322 Casiano Pellicer, *Tratado histórico sobre el origen y el progreso de la comedia y del histrionismo en España*, Madrid, 1804, reeditado en Labor, Barcelona, 1975, p. 100: «Este susodicho baile de la zarabanda fue la fuente y origen de otros muchos, no menos picarescos que el tronco de donde procedían.» Cotarelo, *op. cit.*, p.

CCLXXI: «Parece también que de algunas de sus mudanzas se habían apoderado otros bailes.»

323 Cotarelo parte en su *Colección* de la distinción entre danzas serias o aristocráticas y bailes populares o «meneos», como los llama Quevedo, que desplazan a las primeras con sus atractivos más inmediatos y vulgares (cf. *op. cit.*, pp. CLIV y ss.). Luego se atiene al repertorio que da lugar al «genuino baile dramático o literario» (cf. pp. CLXXXIII y ss.). De manera algo sorprendente declara, en nota al pie de la p. CLXXXIV: «La necesidad de emplear la misma palabra para designar unas veces la obra literaria y otras el ejercicio mímico o saltación nos molesta harto y dificulta la clara expresión del pensamiento.» En realidad no hacía falta usar la misma palabra, porque existían otras denominaciones (pasos, entremeses, etc.) para las piezas cortas jocosas insertas entre los actos de las comedias. Su uso indica una intención deliberada que no permite separar la música y la danza de la literatura dramática que se sirvió de ellas.

324 En *El entremetido, la dueña y el soplón*, citado por Cotarelo, *op. cit.*, pp. CLXXXVII-CLXXXVIII.

325 En *La Dorotea*, acto I, escena VII, se expresa en esos términos la alcahueta Gerarda, poco creíble como ejemplo de honestidad, por lo que esa depreciación del baile popular pudiera ser en parte irónica, aunque más bien parece que participa de un ambiente de hipocresía moral del que ninguno de los personajes de la novela dramatizada de Lope resulta exento. Cf. Lope de Vega, *Obras escogidas*, tomo II, Aguilar, Madrid, 1991, p. 1625.

326 Véase la introducción de José Manuel Blecua a la *Poesía original completa*, pp. IX y XXXIV.

327 «Por comparación del funcionario con un hombre que lleva una carga», según Corominas, *op. cit.*, vol. I, p. 460. Véase también Covarrubias, *op. cit.*, bajo «bayle», p. 185, y el *Diccionario de Autoridades*, I, p. 531.

328 Véase el *Vocabulario* de Juan Hidalgo, *op. cit.*, p. 157. Antes del primer romance de su selección, Hidalgo advierte al lector «que se llama bayle porque trata de ladrón que ahorcaron», *ibidem*, p. 7.

329 Corominas, bajo «bailar», *op. cit.*, vol. I, p. 459.

330 En las jácaras «Sentimiento de un jaque por ver cerrada la mancebía», *op. cit.*, pp. 1233 y ss., y «Jacarandina», pp. 1254 y ss., el poeta hace visibles escenas obscenas hasta el detalle pornográfico, que ninguna pintura o verso habían reproducido antes, como un anticipo de otras tecnologías visuales. En la segunda, p. 1255, aparecen en versos próximos la expresión «nalgas atarantadas» (con el sentido de «inquietas» y «bulliciosas», según nota de Blecua) y el verbo «zarandar» significando el agitado oficio de la prostituta. La asociación de ambos términos recuerda la etimología de Corominas para «zarabanda». «Mascaraque» y «Zamborondón» son nombres de rufianes que aparecen en la jácara «Desafío de dos jaques», *ibidem*, pp. 1236 y ss.

331 Instructivo en este aspecto es el intercambio de sonetos entre los poetas germanes encarcelados Alonso Álvarez de Soria (en quien Rodríguez Marín vio el modelo del Loaysa de *El celoso extremeño* cervantino) y su enemigo Cristóbal Flores Alderete, cf. Rodríguez Marín, *op. cit.*, pp. 173 y ss. Álvarez de Soria pagó cara su fanfarronería verbosa: fue ahorcado, su cuerpo descuartizado y expuesto por los caminos, como solía hacerse con asesinos y ladrones.

332 Pfandl, *op. cit.*, pp. 178 y ss., pone de manifiesto la enorme influencia de los colegios jesuitas en el desarrollo de los estudios de métrica y de versificación clásica, tanto en círculos religiosos como seglares. A partir de 1564, dichos

colegios se abrieron a la enseñanza general y funcionaron en paralelo con universidades y colegios mayores. Promovieron la organización de justas poéticas en las que participaban escritores de toda talla, entre ellos Lope de Vega y Cervantes. A imitación de estas academias se fundaron otras privadas con carácter recreativo, como la Academia de los Nocturnos de Valencia.

333 «Que el borze no haya entendido / el garlo de germanía», dice Rodrigo de Reinosa en unas coplas en las que el «fiero» (jaque, bravucón) Cortavientos dialoga con su «iza» o «marca» (ramera) Catalina, regodeándose ambos en el «garlo» o «parlo» (plática, charla) en torno a si se «entruja» (descubre o entiende) o no la «balada» (convenio, complot) concertada entre ambos. Véase la edición de Chamorro Fernández, *op. cit.*, pp. 63-71, y la de Cabrales Arteaga, *op. cit.*, pp. 109-113. Las coplas muestran una especie de erótica verbal comparable a la del «galiziar» (regalar, en sentido sexual), «muflir» (comer) o «piar» (beber vino). La mayor parte de los términos del vocabulario de germanías se refieren a unos pocos significados sustanciales: las personas del jaque y su marca, el «coime» o «padre» de la mancebía, el alguacil; el burdel que es centro de operaciones; el botín, la espada, la comida y el vino, el acto sexual; el vestido, el habla de germanía, la noche encubridora... La condensación de significados intensos, objeto de interés recurrente, conlleva en contrapartida la proliferación de los significantes y su movilidad para asociarse con un significado u otro. Algunos términos son polivalentes, designan más de un significado, los funden en un sentido acumulativo: «pío» es a la vez vino y botín, quizá porque el empleo inmediato del botín es aliviarse con un buen trago. Según Chamorro Fernández *(Vocabulario*, p. 119), «piar» proviene de la comparación del borracho parlanchín con la urraca. La metáfora referida al parloteo pasa inmediatamente a significar el vino por metonimia o contigüidad del efecto con su causa. La metonimia se duplica en relación con el botín. Frente a la metáfora paradigmática en que los tropos se atienen al sentido recto de las palabras, la metonimia procede oblicuamente, por asociaciones comparables a la resonancia musical.

334 Cf. Pfandl, *op. cit.*, p. 123: «Fuera del círculo de su actividad contaban con excelentes cómplices, que solían ser los alguaciles, quienes se conducían pasivamente y hacían oídos de mercader cuando se topaban a los individuos de *germanía* mano sobre el fuego, pues eran luego largamente recompensados.»

335 Cf. «Aviso al lector», *op. cit.*, p. 5. El protagonista de sus romances «habla nueva germanía / porque no sea descornado [descubierto], / que la otra era muy vieja / y la entrevan [entienden] los villanos», *ibidem*, p. 21.

336 Vicente Espinel, *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón*, II, 3, edición de Rosa Navarro, Biblioteca Castro, Madrid, 2008, p. 179. Espinel emplea repetidamente «desvanecimiento» en el sentido ya en desuso de «presunción, vanidad, altanería o soberbia», según recoge el DRAE. Ortiz, en *Los negros curros*, recopila datos sobre la degeneración de la valentía en tipo artístico, cf. pp. 102 y 118.

337 Rara vez asoma en nuestras letras el esfuerzo por abarcar la dimensión profunda y compleja de la liviandad española revestida de grandeza. El médico y criminólogo Rafael Salillas estableció la conexión entre la valentía y la picardía apreciada como valor que justifica el delito. Desde la figura del Cid, pasando por pícaros, rufianes y bravucones del Siglo de Oro, hasta los bandoleros del XIX, el tipo del valiente astuto evoluciona hasta encontrarse con un tipo artístico en cuya configuración la música es decisiva. Pero el influjo musical es relegado tras la «guapeza» y el «morboso sentimiento del honor». O lo que es lo mismo: las fuentes de la sonoridad se olvidan en favor de las apariencias visibles. La exaltación de la

«guapeza» y la honra estaría según el autor en el origen de «todas las anomalías de nuestra constitución histórica [...]. Nuestra intransigencia no deriva de otra cosa», *op. cit.*, pp. 363-364.

338 Margit Frenk, en su ensayo *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*, FCE, México, 2005, revela la «amplísima» dimensión de la oralidad en el Siglo de Oro español, correlato de la expansión de la literatura en pliegos sueltos y en espectáculos públicos: «la gente parece haber ido a los *corrales* más para oír que para ver». En ese contexto, el vulgo, a la vez que impone su gusto, desarrolla el ingenio de manera difícilmente concebible en nuestros días. Cf. pp. 49-85.

339 El músico francés Olivier Messiaen desarrolló el concepto de «personaje rítmico» a partir del uso que hacía Ígor Stravinski de los ritmos para caracterizar las *dramatis personae* en su música para ballets. Pero Messiaen lo aplicó al terreno estrictamente musical, aludiendo al carácter que aportan a la composición los patrones rítmicos que «evolucionan, crecen, decrecen, permanecen inmóviles, mueren, resucitan, arrastran unos a otros, etc., exactamente como acontece en el teatro (o en la vida...)». Véase su *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, Alphonse Leduc, París, vol. II, 2002, pp. 93 y ss. Lo significativo es que el ritmo musical posea ese carácter, esa fuerza dramática, sin necesidad de representación visual, sin identificarse con el individuo.

340 El maestro de baile Antonio Cairón, en su *Compendio de las principales reglas del baile*, Repullés, Madrid, 1820, p. 100, decía refiriéndose a los bailes derivados de la zarabanda: «Este baile fué el origen y fuente de otros muchos no menos picarescos [...], todos ellos eran parecidos unos á otros, y todos se bailaban con castañuelas, siendo siempre su compás ternario y los movimientos de los pies y cuerpo retorcidos y descompuestos. De estos y otros semejantes han quedado aún copias, pero mucho más moderadas [...], que no son más que zarabanda continuada.»

341 López-Calo, *op. cit.*, pp. 51-52 y 167-168, describe la «auténtica pasión» por el ritmo ternario que se generaliza en España durante el XVII en las canciones compuestas en español, así como el predominio de ritmos binarios durante el siglo anterior. Ambas corrientes deben ser puestas en relación con la evolución y el influjo creciente de las canciones y danzas populares, que la *Historia* citada no recoge o desplaza a un volumen aparte (Josep Crivillé i Bargalló, *El folclore musical*, vol. 7), donde se clasifican los tipos de canciones y danzas una vez convertidas en folclore tradicional. Se pierde así la posibilidad de comprender las relaciones entre lo popular y lo culto, determinantes en la evolución de la música y de la literatura españolas.

342 Baltasar Fra Molinero, en *La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro*, Siglo XXI, Madrid, 1995, analiza las obras del teatro barroco en las que el negro cristianizado se convierte en héroe, santo, letrado o guerrero, intensificando el conflicto de conciencia que generó la trata de esclavos en Portugal y en España. Aparte de las comedias de santos negros de Lope de Vega, que consideraremos a continuación, Fra Molinero estudia con detalle la pieza *Juan Latino*, de Diego Ximénez de Enciso, donde el protagonista es el histórico letrado negro granadino (pp. 125162), y *El valiente negro en Flandes*, de Andrés de Claramonte, donde el negro es un heroico soldado imaginario que alcanza el reconocimiento del rey Felipe II (pp. 163-190).

343 *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)*, Lisboa, 1981, n. 1342, p. 610. Las coplas se encuentran anotadas en la red: *Cantigas medievais galego-portuguesas*. P. E. Russell, en su artículo «Towards an interpretation of Rodrigo de Reinosa's "poesía negra"», contenido en *Studies in Spanish Litterature of the Golden*

Age, Tamesis Books, Londres, 1973, p. 245, comenta que esta pieza «pudo haber tenido origen en el canto y la música negra escuchados en la España musulmana, donde, desde luego, había esclavos negros desde hacía mucho tiempo». Tomamos los pocos datos conocidos sobre Lopo Lias de la *Antología de la poesía gallego-portuguesa* de Carlos Alvar y Vicente Beltrán, Alhambra, Madrid, 1985, p. 144.

344 Francisco Nodar Manso, en *Teatro menor galaico-portugués*, Reichenberger, Kassel, 1990, pp. 141-174, reconstruye con las cantigas de escarnio de Lopo Lias un supuesto texto dramático cuyo fin sería ser cantado en una representación de tipo juglaresco. Según el autor, la «silla rota» y «mal atada» se asociaría con el trasero del infanzón Airas Moniz, en tanto que el brial de tejido árabe aludiría a su homosexualidad.

345 Cf. Martín de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Ariel, Barcelona, 1989, tomo I, p. 115.

346 Cantiga n.o 82 del códice escurialense, *Cantigas de Santa María*, edición de Walter Mettmann, tomo I, pp. 261-262. A la versión en castellano de José Figueira Valverde, Castalia, Madrid, 1985, pp. 148-149, el comentario añade que la tentación «tiene todo el carácter de un relato onírico», pero al describir la «caterva de diablos, en forma de cerdos o de jabalíes», se olvida de distinguir al diablo negro con forma humana.

347 N.o 219, edición de Walter Mettmann, tomo II, pp. 281-283.

348 Don Juan Manuel, *El Conde Lucanor*, exemplo XXXII, edición de Alfonso Sotelo, Cátedra, Madrid, 1991, pp. 214-219.

349 García de Resende, *Cancioneiro geral*, edición facsímil, De Vine Press, Nueva York, 1904, folio XXIII, recto.

350 *Cancioneiro geral*, folio CCIII, recto y verso.

351 Frida Weber de Kurlat, «Sobre el negro como tipo cómico en el teatro español del siglo XVI», *Romance Philology*, XVII, 1963, señala los frecuentes portuguesismos que aparecen en Rodrigo de Reinosa, así como las deformaciones fonéticas comunes al portugués y al castellano en la jerga de negros. Para la autora, el poeta cántabro es un «imitador» de los primeros «esbozos de farsa» portugueses. Cf. pp. 384 y 387-388. Russell, *op. cit.*, p. 229, prefiere hablar de un «caso de poligénesis, que no implica en absoluto relación directa» entre los poemas de Reinosa y sus antecesores lusos.

352 Son las coplas que llevan el n.o VIII, 1, en Cabrales Arteaga, *op. cit.*, pp. 97 y ss. Versos de arte mayor fluctuantes, para cantar «al tono de la niña que bayleys». Russell, *op. cit.*, p. 243, apunta que «los negros imitaban, y por tanto ridiculizaban, el lenguaje insultante que los amos, por bajo que fuese su propio estatus social, creían adecuado para dirigirse a los esclavos». Cabrales Arteaga, *op. cit.*, p. 265, añade que, al atribuir los sentimientos de regionalismo y pretendida alcurnia a los negros, el poeta caricaturiza las costumbres españolas.

353 Germán de Granda, en «Posibles vías directas de introducción de africanismos en el "habla de negro" literaria castellana», *Thesaurus. Revista del Instituto Caro y Cuervo de Colombia*, XXIV, 3, 1969, pp. 459469, encuentra la expresión «choque-choque», significando el acto sexual, en la relación de un mercader flamenco embarcado en una expedición española al África occidental entre los años 1479 y 1480. Discute el punto de vista de Frida Weber, probando que hubo relación directa de mercaderes, marinos y misioneros canarios y andaluces con la negritud y sus lenguas desde mediados del siglo XV.

354 Las coplas octosílabas VIII, 2, Cabrales Arteaga, *op. cit.*, pp. 100 y 245. El estribillo «Mangana, mangana...» se refiere a un baile africano pasado por Portugal. Cf. Russell, *op. cit.*, p. 234.

355 Coplas del pliego III*, Cabrales Arteaga, *op. cit.*, pp. 184 y ss., octosílabas en forma de zéjel, pero con estribillo de seis sílabas que sugiere un estadio fluctuante próximo a las seguidillas. Frida Weber, *op. cit.*, p. 384, n. 12, discute su autoría. Russell, *op. cit.*, p. 233, subraya el carácter excepcional que tiene en nuestra literatura la demanda de relaciones sexuales con un esclavo negro por parte de una dama. El mismo autor, p. 226, deduce que estos poemas «parecen haber sido escritos para ser interpretados en un contexto musical que apunta hacia la existencia en la España de los tiempos de Reinosa de un gusto por la música, el canto y el baile del África negra». Cabrales Arteaga, *op. cit.*, p. 264, se suma a su parecer: «sea cual sea la actitud de los españoles hacia los negros, su música encontraba unánime aprobación».

356 Russell, *op. cit.*, p. 243, añade que «Reinosa manejó el tema del negro con más sutileza y mayor atención a la realidad observada que sus predecesores y que la generación de comediógrafos que le sucedió inmediatamente». Tal «sutileza» en la observación realista no es incompatible con la crudeza burlesca y tiene que ver con la atención a los fenómenos musicales.

357 Gil Vicente, *Farsas*, traducción, introducción y notas de Manuel Calderón, Antígona, Madrid, 2008, pp. 305 y ss.

358 *Ibidem*, pp. 321-327.

359 Refiriéndose a otro personaje vicentino (Inés Pereira, quien pretende casar con un hombre instruido, pero opta al final por un villano al que puede hacer cornudo), Manuel Calderón anota que su porvenir «no puede anticiparse según un *habitus* o patrón de conducta estático, como es propio del saber estanco, ya sea vulgar (el refranero) o escolástico». Cf. Introducción, p. 20. La misma apertura moral es aplicable al negro pícaro. Resulta interesante comparar esa concepción inquietante con el uso del engaño que hace Lope de Vega, siempre dentro del marco de la moral convencional y respetando las apariencias.

360 *Recopilación en metro del bachiller Diego Sánchez de Badajoz*, Sevilla, 1554; reproducción facsímil, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, folio CXXXI verso.

361 *Ibidem*, folio XV, recto y verso. Fra Molinero subraya la frecuencia con que las cláusulas concesivas («aun», «aunque») marcan la posición excepcional del negro dentro del catolicismo, cf. *op. cit.*, p. 80.

362 Lope de Rueda, *Las cuatro comedias*, edición de Alfredo Hermenegildo, Cátedra, Madrid, 2001, pp. 117-121.

363 Lope de Rueda es muy hábil para tender lazos y crear complicidades con el auditorio, incluso opuestas, jugando en particular con la distinción de género. La separación de hombres y mujeres en el corral de comedias (ellos delante de las tablas, ellas al fondo en la «cazuela») debía de dar lugar a reacciones variables de un lado a otro del recinto, que los cómicos podían provocar y aprovechar en beneficio de la representación.

364 En el prólogo a las *Ocho comedias y ocho entremeses, Obras completas*, vol. I, p. 209, Cervantes recuerda «haber visto representar al gran Lope de Rueda, varón insigne en la representación y en el entendimiento», y dice de sus comedias: «aderezábalas y dilatábanlas con dos o tres entremeses, ya de negra, ya de rufián, ya de bobo y ya de vizcaíno: que todas estas cuatro figuras y otras muchas hacía el tal Lope con la mayor excelencia y propiedad que pudiera imaginarse».

365 *Las cuatro comedias*, pp. 179-183.

366 Una de las características fonéticas del habla de negros es la adición o supresión errónea de las eses al final de palabra. Frida Weber de Kurlat dice que esta «confusión en la concordancia del número» o «manejo caótico del plural» probablemente era debida al hecho de que «en sus lenguas de origen no existían

las diferenciaciones del español». Véase «El tipo cómico del negro en el teatro prelopesco. Fonética», en *Filología*, VIII, 1962, pp. 157-162. Es lo que Lope de Rueda pretende reflejar, pero, dado el contexto de la réplica, el auditorio podía sentirse incitado a entender también el plural en sentido recto, como extensivo a la joven ama Clavela, o incluso a las cristianas blancas en general, cual si la negra aprovechase los defectos reconocidos de su habla para sugerir más de lo que conviene.

367 *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, edición de Julio Cejador y Frauca, Espasa-Calpe, Madrid, 1972, pp. 69-72.

368 Véase Cotarelo, *op. cit.*, pp. 231-235.

369 *Los negros curros*, pp. 156-157.

370 Aurelia Martín Casares, en «¿Qué se me da a mí que mis vasallos sean negros», p. 39, aclara que el casamiento entre esclavos se consideraba «un perjuicio para los amos». Eran constantes las protestas de estos ante las autoridades acogiéndose al «derecho de servidumbre» para tratar de evitar los enlaces, porque suponían un descenso de rendimiento en el trabajo y una pérdida de valor del esclavo en el mercado. El entremés de Simón Aguado refleja por tanto un problema de actualidad en su tiempo, que debía de ser objeto de debate público.

371. En el prólogo antes citado, *op. cit.*, p. 210: «y entró luego el monstruo de naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzóse con la monarquía cómica».

372 Al final de *La moza del cántaro*, el Conde pide clemencia al público en nombre del autor, el cual lleva escritas «mil y quinientas» comedias. *Obras escogidas*, I, p. 1028. Si la comedia es de 1625, como supone Sainz de Robles *(ibidem*, p. 999), Lope contaba entonces sesenta y tres años. Según Juan Eugenio de Hartzenbusch, «en solas veinticuatro horas, mitad en un día y mitad en otro, componía Lope un drama de dos mil y cuatrocientos versos o más». Cf. el prólogo a las *Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*, tomo I, Biblioteca de Autores Españoles, XXIV, Rivadeneira, Madrid, 1853, pp. V-VI. Al final de su vida, diez años después, Lope había compuesto la friolera de mil ochocientas comedias y cuatrocientos autos sacramentales, según Leandro Fernández de Moratín en sus *Orígenes del teatro español*, Baudry, París, 1838, p. 54. Dadas esas cifras, hay presencia de negros y mulatos en menos de un uno por ciento del total de la obra dramática del poeta madrileño, un porcentaje diez veces inferior al de la población afrodescendiente en la Andalucía occidental de su época.

373 Cf. Frida Weber de Kurlat, «El tipo del negro en el teatro de Lope de Vega: tradición y creación», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XIX, 2, 1970, pp. 337-359. Fra Molinero defiende un criterio parecido, *op. cit.*, p. 20: «La irrupción con Lope de Vega de protagonistas negros de comedias supuso el grado más complejo de desarrollo del estereotipo negro en la comedia española y europea de la época.» Conviene matizar que, al singularizarse el negro como héroe que se identifica con los valores de la cristiandad, se produce una pérdida de los valores pro-

374 En la edición citada de 1618, pp. 116 verso y ss. Según Frida Weber, *ibidem*, p. 341, el elogio de la belleza de la mulata, que contrasta con la burla tradicionalmente aplicada a la negra, es «el más original de los rasgos del tratamiento del motivo del negro en Lope».

375 En otras comedias de Lope inmediatamente posteriores, también de ambiente sevillano, la figura de la mulata cumple el papel burlesco que jugaba la negra en el siglo anterior, con la única novedad de la alusión a su origen indiano (en *El arenal de Sevilla*, acto I, escena IV, *op. cit.*, tomo I, p. 1384, los criados la

llaman «patata», entre otras gracias más habituales); o de mostrarse sumisa y enamorada a pesar de los insultos (como en *La octava maravilla*, citada por Frida Weber, *ibidem*, p. 343).

376 *Obras de Lope de Vega*, XXXII, *Comedias novelescas*, Biblioteca de Autores Españoles, tomo CCL, Atlas, Madrid, 1972, pp. 439 y ss.

377 *Ibidem*, acto I, p. 446.

378 *Ibidem*, pp. 451 y 454.

379 *Ibidem*, pp. 456-458. Todas estas oscilaciones y efectos de color no impiden que la esclava mulata sea considerada moralmente como negra. Cf. Fra Molinero, *op. cit.*, p. 17: «Los negros son convertidos para la esclavitud en un Otro unificado.»

380 *Ibidem*, acto II, pp. 468-469. Lope quiere dejar claro en este pasaje que es consciente de las modificaciones que está haciendo sufrir a la tradición literaria, en particular en lo que respecta a la función de la mediación amorosa. Elvira ve el ceño de Girón tan sombrío como si fuera a matarla, y el criado la insulta veladamente: «No soy, Elvira, Sempronio.» Y ella aclara: «Ni yo, Girón, Celestina.» El criado Sempronio acuchilla a Celestina en el acto XII de la obra de Fernando de Rojas. Elvira, además de servir a los intereses amorosos de los amos, sabe hacerse valer por sí misma, hace quedar a Girón como falso bravucón y, finalmente, le da dinero para el viaje cuando ella decide, «mas no por vía de estafa».

381 *Ibidem*, p. 471.

382 *Ibidem*, p. 476.

383 *Ibidem*, pp. 478-480.

384 *Ibidem*, pp. 481 y ss.

385 *Ibidem*, acto III, pp. 488 y ss.

386 *Ibidem*, pp. 500-502.

387 *Obras de Lope de Vega*, X, *Comedias de vidas de santos*, Biblioteca de Autores Españoles, tomo CLXXVIII, Atlas, Madrid, 1965. Lope aborda también el tema del negro canonizado en *El negro del mejor amo*. Alaba allí la belleza de una princesa negra: «Nunca me amanezca el día / si tales las noches son.» Y el santo negro Antíobo declara: «Hízome Dios de carbón / para que prendiese luego / más presto en mi corazón / cualquier centella de fuego / de su santa inspiración.» Citado por Frida Weber, *ibidem*, pp. 345 y 347. Fra Molinero analiza con detalle esta obra en *op. cit.*, pp. 102-123, resaltando el modo en que el negro sublima su condición haciéndose «esclavo de la Virgen».

388 *Op. cit.*, acto I, pp. 133-140.

389 *Ibidem*, pp. 145-149.

390 Fra Molinero evalúa el sentido de esta dualidad de color entre el cuerpo y el alma del santo, remitiendo a una cita de san Jerónimo: «En el pasado todos éramos etíopes, por nuestros pecados y vicios.» *Op. cit.*, pp. 90-91, n. 15. En otra obra atribuida a Lope, *El prodigio de Etiopía*, que es la primera comedia barroca con protagonista negro, la sublimación de la condición del esclavo se plantea a través de una serie de metáforas desiderativas que se derrumban sin alcanzar su objeto, hasta que se produce la conversión final. Filipo es un esclavo negro que se rebela contra su amo, guerrea y llega a ser rey, pero se declara entonces «esclavo del amor». Aspira a unirse con Teodora y trama una calumnia contra el pretendiente designado por su padre. Teodora le promete su mano y huyen juntos, transgrediendo todo orden social y moral. Pero Teodora se resiste a entregarse, porque es negro, esclavo real y no metafórico. Para cumplir con su promesa, ella se corta un brazo y se lo entrega, en un segundo efecto de «desmetaforización». Filipo se convierte ahora en «esclavo de Dios», pide a un ermitaño que le tienda

«su mano» y muere con el deseo de que su alma se vuelva blanca. En el epílogo un ángel lo llama «negro, cándido cisne». Véase el análisis de Fra Molinero en *op. cit.*, pp. 54-76.

391 *Op. cit.*, acto II, pp. 149-152. La historia de Rosambuco es un trasunto de la vida del franciscano san Benito de Palermo (1526-1589), primer santo negro de la cristiandad, también llamado el Moro o el Negro, por la religión de origen de sus padres y por su origen africano. Pese a su humildad proverbial y a la condición de hermano lego –monje, pero no sacerdote, dedicado a tareas de servicio–, llegó a ser instructor de novicios y guardián del convento de Santa María de Jesús, a las afueras de la capital siciliana, donde se conserva su cuerpo incorrupto. Lope debió de hacerse eco de la veneración popular de que fue objeto en vida y de los numerosos milagros que se le atribuían. Después de su muerte, su culto se extendió rápidamente por la Península y por América y se convirtió en el santo protector de los negros. Llegaron reliquias suyas a España pocos años antes de la publicación de la obra de Lope. Fue patrono de la Hermandad de los Negros de Sevilla y de la Cofradía de Nuestra Señora de la Salud en Cádiz. Dentro del plan de catequización de las Indias, su culto fue promovido con objeto de dotar a los esclavos de una imagen sagrada en la que pudieran reconocerse, y desde las primeras décadas del XVII arraigó en México, Perú, Venezuela, Argentina y Brasil. Sin embargo, no fue beatificado hasta 1743 ni canonizado hasta 1807, por lo que la presentación que hace Lope de su figura tiene carácter de anticipación, de apuesta por el reconocimiento de la santidad del Negro, y responde al plan general de difusión de la fe. Cf. el artículo de Vittorio Morabito, «San Benedetto il Moro, da Palermo, protettore degli africani di Siviglia, della penisola iberica e d'America latina», en Berta Ares Queija y Alessandro Stella (coordinadores), *Negros, mulatos, zambaigos. Derroteros africanos en los mundos ibéricos*, Escuela de Estudios Hispanoamericanos/CSIC, Sevilla, 2000, pp. 223-273.

392 *Op. cit.*, acto II, pp. 154-155.

393 *Ibidem*, pp. 151 y 157-158.

394 *Ibidem*, pp. 158-163. Las seguidillas en cuestión fluctúan entre seis, siete y cinco sílabas en los versos impares, mientras los pares son siempre de cinco: esta pudo ser la primera característica fija de la forma estrófica, comparable al efecto rítmico de un pie quebrado. En la tendencia a fijar los versos impares en siete sílabas debió de contar la inercia de la costumbre del verso de doce sílabas, como hemos visto más arriba.

395 *Ibidem*, p. 164.

396 Fra Molinero, *op. cit.*, p. 95, señala el contraste entre la negación de la música que hace el santo negro, apartándose de las costumbres de su colectivo, y el carácter del negro Luis en *El celoso extremeño* cervantino.

397 Fra Molinero lo subraya también, *ibidem*, p. 53: el estereotipo del negro hispano es «antecedente en trescientos años al *minstrel show* de los Estados Unidos».

398 *Op. cit.*, acto III, pp. 166-171.

399 *Ibidem*, pp. 171-177.

400 Sainz de Robles, en su estudio preliminar a las *Obras escogidas*, pp. 16 y ss., alardeando de entusiasmo localista y arrogancia comparables a los de su ídolo literario, identifica a Lope con la españolidad, con Castilla y en particular con el corazón de Madrid. «Lope se sometió alegre y orgulloso –ajeno a él el conato y aun el síntoma de la rebeldía– a todos los poderes creadores y mantenedores de *un orden* [...]. Lope se dio a la ímproba tarea de eliminar del sentimiento y del pensamiento español cuanto no fuera pura y netamente castellano.» Más adelante

el autor nos avisa de que todo en Lope es contradictorio: «Rebelde y desasido siempre de todo –hasta de sí mismo.» El hecho es que Madrid y Lope crecen y se desarrollan juntos, el poeta nace en 1562, al año siguiente de que Felipe II trasladase la corte a Madrid para convertirla en capital burocrática del Imperio: «¡Pasmoso compás de dos en uno!» Compás más bien dudoso, musicalmente hablando, como de fúnebre campana. Con esa centralización restrictiva de la variedad española y universal se inicia el olvido definitivo de un ritmo más interesante que a Madrid le costaría siglos recuperar. Las pasiones de Lope, sin embargo, desbordan cualquier restricción moral o ideológica.

401 En carta al conde de Lemos, a quien sirvió en su juventud, escribe Lope treinta años más tarde: «Ya sabéis cuanto os amo y reverencio y que he dormido a vuestros pies como un perro.» Citado por Sainz de Robles, *ibidem*, p. 91. Posteriormente, y durante el resto de su vida, Lope ejerció como secretario y recadero de amores del duque de Sesa.

402 *Obras escogidas*, II, *La Dorotea*, acto I, escena VIII, p. 1626; y acto III, escena VI, p. 1675.

403 *Obras completas*, vol. I, pp. 156 y ss.

404 Aparentemente, las dos negras de Carrizales no estarían herradas. Alessandro Stella, «Herrado en el rostro con una S y un clavo», *loc. cit.*, p. 24, aclara que en algunas relaciones de esclavos andaluces aparecen negros sin herrar, porque su color bastaba como seña de reconocimiento en caso de fuga. «Bozal» (de *boz)* se aplica al negro que no habla sino su lengua de origen, en oposición a «ladino», el que habla la jerga negroide, mezcla de castellano con lusismos y africanismos.

405 *Ibidem*, p. 160. Adolfo Salazar, *op. cit.*, p. 128, precisa que Cervantes no se interesa «por sus grandes contemporáneos en el arte musical», sino por la música popular, «y tanta mayor puntualidad hay en sus menciones cuanto más bajo es el nivel de las zonas populares que pinta con tan agudos rasgos y firme colorido». Salazar no explica que es precisamente en el nivel inferior de la sociedad donde están ocurriendo las cosas más interesantes en la música española de la época.

406 *Ibidem*, pp. 163-164.

407 *Ibidem*, p. 165.

408 *Ibidem*, pp. 167-169.

409 *Ibidem*, p. 170. Los versos son todos hexasílabos menos el penúltimo, que prepara el cierre del estribillo con una sílaba más. Eso altera el periodo de los versos anteriores, obligando a una especie de repiqueteo rítmico. El metro predominante en la glosa es anfíbraco: u-ú-u, u-ú-u, aunque musicalmente lo trataríamos como dactílico: (u) ú-u-u, úu-u..., midiendo desde el primer acento y dejando la primera sílaba en anacrusa. En todo caso, en la glosa, escrita por Cervantes, el ritmo tiende a ser regular. El estribillo, que pertenece a la tradición de la seguidilla vieja, de temática y forma cercanas a algunas antiguas jarchas, fue muy difundido, con no pocas variantes (véase Margit Frenk, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*, n.º 152, pp. 142-143). En él alternan pies trocaicos (ú-u...) con anapestos (u-u-ú...), salvo en el heptasílabo, que repite el metro anapéstico, todo lo cual produce un ritmo más hosco. Con el heptasílabo asoma el proceso que conducirá a la fijación de la seguidilla nueva. Pero todavía Cervantes –como hacen Lope o Quevedousa el verso de seis sílabas con frecuencia en las seguidillas, como si fuera, entre los moldes tradicionales, el más pulido y musical, el que mejor se adapta a la regularidad que requiere el baile, quizá también el más adecuado para convivir con ritmos foráneos.

410 *Obras completas*, vol. II, p. 11.

411 *Ibidem*, pp. 9-10. El juego de trucos provenía de Italia y era parecido al billar. Se jugaba con tacos y bolas sobre una mesa cubierta de paño, provista de agujeros y un puente de hierro. Cada jugador lanzaba su bola intentando pasarla por el puente o empujar la bola del contrario, hacia un agujero o fuera de la mesa. Cf. Covarrubias, *op. cit.*, bajo «truco», pp. 980-981. «Daño de barras» se refiere quizá a uno de los lances del juego, pero «barras» también eran las de plata indiana: en *El celoso extremeño, op. cit.*, p. 157, Carrizales se cuestiona si debe mantener su tesoro en barras o hacerlo efectivo. La mesa de trucos es comparable con la aventura americana, aunque Cervantes nos dice que los verdaderos tesoros en juego son el cuerpo y el alma. «Truco» era también el lugar donde se jugaba dicho juego y otros bien vistos como el ajedrez o las damas. La voluntad de sacarlo a la plaza se opone a la pasión por el juego clandestino, muy extendida en España y en sus colonias. Los juegos llamados «albures», como los de naipes o los dados, fueron considerados un peligro para la moral y sufrieron prohibiciones, por la ruina que causaban a las familias y los engaños y violencias a que daban lugar. En el juego de trucos también se debían hacer apuestas menores. Quevedo deja constancia de la actividad picaresca en torno a una mesa de trucos en *La vida del Buscón*, III, 3, edición de Fernando Cabo Aseguinolaza, Biblioteca Clásica de la Real Academia Española, Gutenberg, Barcelona, 2011, p. 119 y nota complementaria, pp. 362-363.

412 *El pensamiento de Cervantes*, p. 349.

413 Henri Bergson, en su última obra, *Les deux sources de la morale et de la religion*, Presses Universitaires de France, París, 1992, pp. 208-218 y 316-319. Hay traducción española: *Las dos fuentes de la moral y la religión*, Tecnos, Madrid, 1996.

414 Cf. la entrevista que le hizo el periodista Corpus Barga, *Entrevistas, semblanzas y crónicas*, Pre-Textos, Valencia, 1992, p. 44.

415 Rodríguez Marín escribió todo un ensayo para justificar su convicción de que Loaysa era el poeta rufián Alonso Álvarez de Soria. Pero se trata de un tipo genérico que admite muchas encarnaciones. No deja de recordar al mismo Lope en su afán por buscar amores nuevos en casa ajena, provocando escándalos que estuvieron en boca de todos. Lope residió en Sevilla con su amante Micaela de Luján en 1603, acostumbrándose a la picaresca hispalense en casa de Mateo Alemán. Álvarez de Soria le dedicó una décima burlesca (cf. Rodríguez Marín, *op. cit.*, p. 167). Cervantes viajó a menudo a Sevilla desde 1587, vivió en ella, sufrió condena en su Cárcel Real en 1597 por desvío de tributos. En 1606 todavía estaba en la ciudad *(ibidem*, p. 20). Probablemente conoció a Álvarez de Soria, que fue ahorcado y descuartizado en 1603 o 1604 *(ibidem*, pp. 198199) y también debió conocer vida y milagros de Lope, tanto en Sevilla como en Madrid. Rodríguez Marín fecha la redacción de *El celoso extremeño* en 1604 o en 1605 *(ibidem*, p. 288).

416 *El celoso extremeño, op. cit.*, pp. 171-175.

417 Cf. *Vida del ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, I, 29, *Obras completas*, vol. II, p. 245. Fra Molinero interpreta acertadamente este pasaje en «Sancho Panza y la esclavización de los negros», *Palabras de la Ceiba*, n.º 2, 1998, pp. 11-25, destacando que los propósitos opuestos de Sancho y don Quijote representan la duplicidad de motivos de la expansión colonial, que revestía sus ansias de riqueza con propósitos caballerescos inspirados en la literatura fantástica. En *La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro*, pp. 2-17 y 86-91, proporciona referencias sobre la visión clásica de África como tierra de monstruos y prodigios, sobre las justificaciones de la esclavitud en la Antigüedad, en los Padres de la Iglesia, en la tradición judaica y musulmana, en las letras españolas.

Todo ello conduce a la «etnogénesis» del negro como colectivo unificado para especular con él.

418 *Obras escogidas*, tomo III, p. 299.

419 En *La limpieza no manchada, Obras de Lope de Vega*, XII, Biblioteca de Autores Española, tomo CLXXXVII, acto III, pp. 191-192, hay una copla parecida. Para celebrar a la Virgen, las naciones desfilan ante España sentada en su trono. Cuando al final le toca el turno a Etiopía, España le dice: «Aunque disfrazada vengas, / te conozco, Andalucía», con lo que Lope da a entender el arraigo peninsular de lo que cantan y bailan los negros: «Turo riamo: ¡he, he, he!, / que a bailar venimo / de Tambucutú / y Santo Tomé: / ¡he, he, he!» La rítmica es también ternaria, semejante a las coplas del hocico negro, con una pequeña inseguridad en el primer verso, hipométrico, y la posibilidad del enlace entre los versos segundo y tercero sin mediar silencio, habitual en bulerías y rumbas. Es notoria, como en *El capellán de la Virgen*, la voluntad del autor de culminar la celebración religiosa con un «clímax negro», propio de entremeses y mojigangas profanos, que en este contexto crea un contraste extremo, muy del gusto de Lope, utilizado para afirmar la soberanía universal de España y de la fe católica.

420 En *Veinte y vna parte verdadera de las Comedias del fenix de España frei Lope Felix de Vega Carpio*, Madrid, 1635, folio 184 verso; reproducción digital, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

421 *La imagen de los negros en el Siglo de Oro*, p. 41.

422 Acto III, escena V, en *Obras escogidas*, I, pp. 1125-1126. Este último estribillo aparece también en *El villano en su rincón*, acto III, escena II, *ibidem*, p. 1196. La copla, que empieza: «Deja las avellanicas, moro», es de inspiración popular, pero su autor parece ser Lope, aunque luego pervivió en el folclore castellano. Véase Margit Frenk, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*, I, n.o 1109 A y B, pp. 759-760, y también *Poesía popular hispánica, op. cit.*, p. 94, donde Frenk pone dicha copla como ejemplo de recreación del estilo popular antiguo, «de evidente raigambre folclórica», pero con forma «no recogida en los cancioneros». Lo cual hace suponer que esta forma «con estribillo intercalado» proviene de otra parte. Lope aplica lo que escucha de los negros sevillanos a la renovación del folclore nacional a través del teatro.

423 Cotarelo, *op. cit.*, pp. 234-235. Más adelante cuestionaremos si este giro de la palabra al son es puramente percusivo o preserva algún rastro de función significante.

424 *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, edición de Francisco A. Barbieri, Madrid, 1890, n. 386, p. 202 y partitura en p. 548. Edición facsímil del Centro Cultural de la Generación del 27, Málaga, 1987. Véase también Margit Frenk, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*, I, n.º 1478, p. 1001.

425 *Poesía original completa*, n.º 698, pp. 819-821.

426 En *La vida del Buscón* se repite esta imagen, cuando en el libro II, capítulo 4, p. 87, se habla de un plato de salchichas que son como «dedos de negro». Aparte de esta metáfora excesiva, el uso polisémico del calificativo «negro» en la novela, para significar «pobre», «desventurado», «afanoso» o «taimado», ayuda a leer correctamente el romance. Véase también en otros pasajes del *Buscón*, «negra capa», I, 5, p. 36 y n. 16; «negra honrilla», I, 6, p. 51 y n. 5; «negro codicioso», III, 6, p. 139 y n. 30. En III, 10, p. 173, Pablos explica el uso de algunos términos picarescos: *«blanco* llaman al sano de malicia y bueno como el pan, y *negro* al que deja en blanco sus diligencias». El *Vocabulario* de Hidalgo, p. 184, confirma el sentido de «negro» en germanías como «astuto, taymado». Salillas, *op. cit.*, pp. 350 y ss., subraya la inversión de valores que se produce en algunos usos del lenguaje

de germanías. Cita la *Relación de la cárcel de Sevilla* de Cristóbal de Chaves: al que es «principiante y hierra lo llaman *blanco*, que es lo mesmo que decirle nescio; y al que dice bien, le llaman *negro*, que es lo mesmo que hábil». En el romance de Quevedo se impone la valoración más corriente, negativa.

427 *Op. cit.*, n.º 600, pp. 606-607: «Puto es el hombre que de putas fía, / y puto el que sus gustos apetece; / puto es el estipendio que se ofrece / en pago de su puta compañía. // Puto es el gusto, y puta la alegría / que el rato putaril nos encarece; / y yo diré que es puto a quien parece / que no sois puta vos, señora mía. // Mas llámenme a mí puto enamorado, / si al cabo para puta no os dejare; / y como puto muera yo quemado, // si de otras tales putas me pagare; / porque las putas graves son costosas, / y las putillas viles, afrentosas.»

428 *La Hora de todos y la Fortuna con seso*, cuadro XXXVII, edición de Jean Bourg, Pierre Dupont y Pierre Geneste, Cátedra, Madrid, 1987, pp. 313-318. Los editores señalan la posible influencia en este texto de la comedia *El valiente negro de Flandes*, de Andrés de Claramonte.

429 Número 209 de la edición de Antonio Carreira, Luis de Góngora, *Romances*, vol. III, Quaderns Crema, Barcelona, 1998, pp. 611-614. Está entre los romances de atribución no del todo fundada, de composición datable en vida del poeta. Carreira señala el parentesco con «Boda de negros» de Quevedo.

430 *Cancionero general* de Hernando del Castillo, 1511, reproducción facsímil, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, folio CCXVIII. Según cuenta Dámaso Alonso, *Obras completas*, vol. VI, *Góngora y el gongorismo*, p. 23, el poeta cordobés poseyó una vihuela o guitarra de ébano, préstamo al parecer de una señora que el poeta no devolvió.

431 «Sinople» es el esmalte verde en heráldica, llamado así por el mineral con que se fabricaba en la Edad Media el pigmento en la ciudad del mismo nombre, junto a Paflagonia, en la orilla sur del mar Negro. Era emblema del amor, de la juventud, de la belleza y de la libertad. Obligaba a proteger a los agricultores. «Sable» es, en el mismo contexto, el color negro, que representa, entre otras cosas, la prudencia, el duelo, la aflicción, la sabiduría, la gravedad, la muerte y el silencio. Obligaba a proteger a clérigos y literatos oprimidos.

432 Luis de Góngora, *Antología poética*, edición de Antonio Carreira, Crítica, Barcelona, 2009, pp. 536-538. En *Nuevos poemas atribuidos a Góngora*, editados por el mismo autor (Quaderns Crema, Barcelona, 1994, pp. 253-255), se comenta el orden correcto de las réplicas. También se encuentra esta letrilla en el portal de la Universitat Pompeu Fabra, *Todo Góngora*, Letrillas, 303. En esta interesante y pulcra edición digital hay muchos poemas inéditos todavía en libro.

433 Antonio Carreira, en *Gongoremas*, Península, Barcelona, 1998, pp. 357-358, alude al sincretismo de Góngora en relación con los romances moriscos. No hace referencia a los poemas dedicados a la negritud. Según señala Carreira con razón, Góngora se aparta del tono narrativo del romancero viejo para abrirse a una amplia gama de registros, entre ellos, líricos y musicales, pero no está al servicio de otra música distinta del poema mismo (pp. 394-395). En los poemas de negros, Góngora parece tener sin embargo un oído puesto en el ritmo musical. El poeta cordobés aporta además una «objetividad lírica» (p. 386) muy distinta del subjetivismo de Lope, tan dado a tópicos, y del moralismo de Quevedo. A la soberbia de ambos Góngora opone su gusto por la elaboración artesanal del poema.

434 *Todo Góngora*, Letrillas, 304.

435 *Todo Góngora*, Letrillas, 206.

436 Góngora, *Sonetos completos*, edición de Biruté Ciplijauskaité, Clásicos

Castalia, Madrid, 1990, p. 273.

437 *Ibidem*, nota al pie: tanto los padres como los tíos del poeta cordobés tuvieron esclavos negros.

438 Si estos versos no son de Góngora, lo parecen. Sobre la frecuencia en su poesía de las oposiciones bimembres, de los juegos de simetría entre términos contrastados, a menudo con más de un sentido (como «argentería»/«abalorio»; «cuervo»/«cisne»; «pluma»/«armonía»), véase Dámaso Alonso, *op. cit.*, vol. V, pp. 341 y ss. Muchas de esas oposiciones eran tópicas, pero Góngora renueva su sentido. Obsérvese el uso diferente de la metáfora del cisne en Góngora y en Lope: el protagonista de *El prodigio de Etiopía* debe morir y aspirar a la santidad para merecer la comparación, mientras que en el soneto contra Lope atribuido a Góngora la metáfora es meramente musical, no está sometida a un valor trascendente.

439 «Canciones de cuna españolas», *Conferencias*, I, p. 176. Aunque la metáfora que utiliza para representar la unidad entre las regiones es aérea, el paralelismo con el medio líquido es continuo: «Podríamos hacer un mapa melódico de España, y notaríamos en él una fusión entre las regiones, un cambio de sangres y jugos que veríamos alternar en las sístoles y diástoles de las estaciones del año. Veríamos claro el esqueleto de aire irrompible que une las regiones de la Península, esqueleto en vilo sobre la lluvia, con sensibilidad descubierta de molusco, para recogerse en un centro a la menor invasión de otro mundo, y volver a manar fuera de peligro la viejísima y compleja sustancia de España.»

440 Aun en el viaje americano, el poeta permanece apegado al sentir hondo y dramático, al pulso de la sangre, en cuyas «últimas habitaciones» mora el duende flamenco. Compara el desgarrarse la camisa del auditorio, en una taberna de Cádiz donde cantaba la Niña de los Peines, con un rito lucumí cubano: ambos operan su hechizo «casi con el mismo ritmo». Cf. «Juego y teoría del duende», *op. cit.*, pp. 94 y 96-97. La metáfora cordial resulta intensa, pero no permite comprender la verdad de ese ritmo común. En realidad García Lorca aprecia más las melodías que el ritmo. Establece una jerarquía dudosa entre «un núcleo melódico fijo e insobornable» propio de cada región, y las «canciones que viajan», «escépticas, hábiles para cambiar el matemático traje del ritmo, flexibles para el acento y neutrales para la temperatura lírica», «que van a morir fundidas en el último límite de su influencia». Cf. «Canciones de cuna españolas», *op. cit.*, p. 175. Su gusto por la melodía natal desdeña el componente interétnico de las canciones, la posibilidad de que renueven su poder más allá de los límites de la lengua. No tuvo tiempo de conocer el impacto internacional de la música afroamericana a través de los medios electrónicos. Con su temprana muerte perdimos la posibilidad de saber cómo hubiera podido evolucionar su apasionada concepción de la música.

441 «Son de negros en Cuba», *Poeta en Nueva York, Obras completas*, vol. I, Aguilar, Madrid, 1980, p. 541.

442 Salillas, *op. cit.*, pp. 326-328.

443 *Ibidem*, pp. 328-329.

444 *Ibidem*, pp. 330-331.

445 Véase Antonio Gómez Alfaro, *Legislación histórica española dedicada a los gitanos*, Junta de Andalucía, Sevilla, 2009, p. 9: «En el fondo del cuadro se adivinan los temores de la sociedad sedentaria hacia unos seres errantes cuya presencia rompía la normal rutina ciudadana y que parecían prolongar en exceso el tiempo del viaje penitencial que, para facilitar su entrada en la Península, habían asegurado hacer a Compostela y otros lugares sagrados. Curiosamente, y de nuevo en esto es diferente España, los gitanos chocarían también aquí con el

Honrado Concejo de la Mesta, aquella caracterizada institución que representaba los intereses de la ganadería trashumante de Castilla.» Hay que matizar que el sedentarismo en la Península era más un proyecto en curso que una realidad completamente establecida.

446 *Ibidem*, p. 11. En la p. 27 se reproduce el texto de la orden del 3 de marzo de 1499 «para que los egipcianos tomen oficios o vivan con señores o salgan del reino dentro de sesenta días». «A vos los egipcianos que andáis vagando por estos nuestros reinos y señoríos con vuestras mujeres e hijos y casas: salud y gracia. Sabed que a nos es hecha relación que vosotros andáis de lugar en lugar muchos tiempos y años ha sin tener oficios ni otra manera de vivir alguna de que os mantengáis: salvo pidiendo limosna, y hurtando, y trafagando, y engañando, y haciéndoos hechiceros y adivinos, y haciendo otras cosas no debidas ni honestas: siendo como sois los más de vos personas dispuestas para trabajar o servir a otros que os mantengan y den lo que habéis menester, o para aprender oficios y usar de ellos [...] y no andéis más juntos vagando por nuestros reinos como ahora hacéis.» El 14 de octubre se pregonó la orden en la plaza de Bibarrambla de Granada, escenario de otras actividades programadas ese mismo año por Cisneros contra los moriscos. La reacción contra los gitanos se inscribe en el marco de la política de unificación territorial, étnica y religiosa. Cf. *ibidem*, p. 28.

447 *Ibidem*, pp. 35-36. El arzobispo de Granada don Pedro Guerrero muestra su alarma en 1533 y requiere un recordatorio de la orden de 1499: «en dicho arzobispado andan muchos gitanos que frecuentan con los moriscos y les enseñan cosas de hechicerías y adivinaciones y supersticiones y les roban ropas de sus casas y las bestias de los campos y que de ello se quejan y se escandalizan los moriscos de ver que tales cosas se consienten entre los cristianos». Cierta impunidad era por tanto consentida cuando se trataba de conflictos entre colectivos marginados.

448 *Ibidem*, p. 14: «Esta última prohibición llegaba cuando ya nuestro teatro clásico contaba con la irrenunciable figura del gitano y cuando los exitosos bailes gitanos eran reclamados para numerosas festividades profanas y religiosas, señaladamente las del Corpus Christi.» En las comedias de Lope de Rueda la gitana es un tipo consolidado comparable al de la negra, aunque tratado con menos simpatía. Aparece en la *Comedia llamada Eufemia*, escena V, *op. cit.*, pp. 105 y ss., introduciéndose indiscretamente en la casa y provocando la reacción airada de la criada: «¿No podéis demandar desde allá fuera? ¡Ay, señora mía, y qué importuna gente! Que en lugar de apiadarse d'ellas la persona de su pobreza, las tiene odio, según sus importunidades y sus ahíncos.» La criada, sin embargo, no deja ir a la gitana sin que le diga la buenaventura. En la *Comedia llamada Medora*, una gitana que ha robado de niño al galán, en el tiempo en que «andaban los gitanos por el mundo», resuelve la trama devolviéndolo a sus padres y engaña con sus argucias a un fanfarrón avariento. Cf. escena IV, *ibidem*, pp. 238 y ss., y escena VI, pp. 252 y ss. Ya en época de Lope de Rueda, los gitanos no despertaban sino desconfianza y temor. Pero, como señala Gómez Alfaro *(op. cit.*, p. 15), la segregación no pudo impedir que el colectivo gitano se acabara convirtiendo con el paso del tiempo en «paradigma simbólico del país castizo».

449 Véase *ibidem*, p. 43, el *Repertorio del licenciado Andrés Martínez de Burgos*, de 1544, libro VIII, título X, *De los vagamundos*: «para que dichos egipcianos o de Egipto, y aun con ellos otros muchos y naturales de estos nuestros reinos, y de otras partes y naciones, que han tomado su lengua y hábito y su manera de vivir no anden por las ciudades, y villas, y lugares vagando, y hurtando, y diciendo que son adivinos».

450 *Op. cit.*, p. 308.

451 Cédula real de 1619, *ibidem*, pp. 102-103.

452 Pragmática de 1633, *ibidem*, pp. 114-115. El nombre de «gitanos», por cierto, podría tener diversas procedencias: de «egiptanos», por los grupos que decían provenir de la región griega llamada «Egipto Menor», provendría también la palabra inglesa *gypsy*. Las denominaciones *tsigane* (en francés) y «zíngaro» vienen de *atsigani*, del griego *atsinganoi*. Algunos grupos «tingitanos» procedentes del norte de África pudieron tomar el nombre de Tingis (Tánger), pero esta vía no está bien documentada.

453 Véase Antonio Gómez Alfaro, *La gran redada de gitanos*, Centro de Investigaciones Gitanas, editorial Presencia Gitana, Madrid, 1993, pp. 11-12.

454 *Ibidem*, p. 24.

455 *Ibidem*, pp. 25 y 73.

456 *Ibidem*, pp. 45 y ss., 54-55, 66, 73-74, 77 y 86. Un testimonio de Pedro Rodríguez de Campomanes, fiscal del Consejo de Castilla, que alegó en contra del indulto, hace referencia a «la protección que los gitanos hallan con facilidad en los pueblos de Andalucía». *Ibidem*, p. 110.

457 Gómez Alfaro, *Legislación histórica española dedicada a los gitanos*, p. 20.

458 *Op. cit.*, pp. 298-299.

459 *Ibidem*, pp. 306-307.

460 *Ibidem*, p. 311.

461 El término latino *parasitus* y el griego *parásitos*, de *sítos*, «grano de cereal» o «alimento», significan «el que come en la mesa de otro», particularmente el «parásito» de la comedia que participa en los banquetes a cambio de adulaciones y bufonadas. La aplicación al campo de la biología se hace por comparación y no se generaliza hasta el siglo XIX. Cuando se habla de parasitismo en las relaciones sociales, se está practicando por tanto una doble traslación: primero desde el cuerpo social hacia otras especies naturales y luego de estas de nuevo al cuerpo social. En el primer paso se olvidan las gracias del bufón que anima los banquetes; en el segundo, las posibles ventajas de la simbiosis, de la evolución cooperativa. El concepto de «parasitismo social» está así doblemente trucado. En biología se denomina también «parasitismo social» a la relación de esclavitud que algunas especies –como ciertas hormigas– imponen a otras. ¿Por qué no considerar como parasitismo social las relaciones de esclavitud o sujeción entre los hombres? Cualquier otra relación parasitaria en una sociedad basada en la esclavitud o en el sometimiento a un poder absoluto es una forma de «hiperparasitismo» en cadena.

462 *Op. cit.*, p. 312.

463 Véase Navarro García, *op. cit.*, pp. 49-53.

464 Cotarelo, *op. cit.*, p. CCL, reproduce un estribillo procedente de la *Mojiganga de la gitanada*, fechada hacia 1670, que es presentado como propio «del estilo pedigüeño / que acostumbran los gitanos» y que dice: «A la dina dana, la dana dina, / canten y bailen las gitanillas.» Un poco más adelante, en la misma pieza, los gitanos bailan la chacona.

465 Navarro García, *op. cit.*, pp. 179-184. Véase también Eloy Martín Corrales, «Los sones negros del flamenco: sus orígenes africanos», *La Factoría*, revista cuatrimestral, n.o 12, 2000, pp. 89-107: «En definitiva, todo parece indicar que los gitanos fueron incorporando a su acervo musical cantes, bailes y ritmos africanos y afroamericanos. En los siglos XVI y XVII lo hicieron con los aportados por los esclavos traídos a la Península, y en los siglos XVIII y XIX con los sones afroamericanos llegados del Nuevo Mundo.»

466 Esta crónica apareció a principios de 1849 sucesivamente en *El Clamor*

Público de Madrid, en *El Regalo de Andalucía* de Sevilla y en *El Avisador del Comercio* de La Habana, lo cual da idea del área en que el fenómeno resultaba de interés. Publicada por José Luis Ortiz Nuevo, «Tango de negros: Tango americano: Tango», en la *Historia del flamenco* dirigida por José Luis Navarro García y Manuel Ropero, vol. IV, Tartessos, Sevilla, 1996, pp. 405 y ss. Véase también su libro en colaboración con Faustino Núñez, *La rabia del placer. El nacimiento del tango y su desembarco en España (1823-1923)*, Diputación de Sevilla, 1999, pp. 15-17 y 29-31. Este libro recoge numerosas gacetillas de prensa española y habanera relativas a la moda de los tangos. En el *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco*, vol. II, p. 726, Blas Vega y Ríos Ruiz aluden a un manuscrito de 1814 –que no reproducen– donde se utiliza el nombre de «tangos» para unos bailes de Cádiz.

467 Ricardo Molina y Antonio Mairena, *Mundo y formas del cante flamenco*, Revista de Occidente, Madrid, 1963, p. 228.

468 Véase Navarro García, *op. cit.*, pp. 161 y ss. Faustino Núñez, en *La rabia del placer*, pp. 21 y 65, pone de relieve el papel de las compañías de teatro lírico que hacían el viaje ultramarino como introductoras del influjo americano en el flamenco.

469 Antonio Machado y Álvarez, *Colección de cantes flamencos*, Demófilo, Madrid, 1975.

470 *El folk-lore andaluz*, Alatar, Sevilla-Madrid, 1981. En el primer número, «Demófilo» incluyó las coplas llamadas «Los sombreritos» (p. 47); en el siguiente, Francisco Rodríguez Marín citaba su comentario (pp. 3638 bis). En el quinto número, Alejandro Guichot volvió a hacer referencia a esos tangos y publicó otros dos, recogidos en los corrales de Sevilla: «La vaquita» y «Los merengazos» (pp. 176-182).

471 Navarro García, *op. cit.*, pp. 184-185, se inclina por la posibilidad de que fueran gitanos gaditanos los primeros que popularizaron los tangos en Andalucía. Romualdo Molina y Miguel Espín, en *Flamenco de ida y vuelta*, Guadalquivir Ediciones, Sevilla, 1991, pp. 65-66, oponen algunas reservas, señalando que las crónicas de la época no mencionan explícitamente a los gitanos, aunque tampoco descartan esa posibilidad.

472 Navarro García, *op. cit.*, pp. 168-171.

473 Molina y Espín, *op. cit.*, pp. 63 y 66. Núñez, en *La rabia del placer*, pp. 31 y 59, habla de un mismo compás de 2/4 con aire más romántico en la habanera, más bailable y jocoso en los tangos.

474 El musicólogo Faustino Núñez lo señalaba en un artículo de principios de los noventa, «Perspectiva atlántica del arte flamenco», incluido como apéndice al final del libro citado de Molina y Espín, pp. 190 y ss. Movido por la necesidad de valorar la influencia del Nuevo Mundo en la música europea, en particular en el flamenco, a través de los llamados «cantes de ida y vuelta», el autor consideraba la zarabanda y la chacona como «danzas americanas», lo cual había de ser rebatido por los estudios históricos posteriores. Al hilo de las investigaciones del musicólogo cubano Danilo Orozco acerca del «complejo sonero», Faustino Núñez aportó, sin embargo, el marco teórico adecuado para entender el «complejo genérico de los tangos» (que incluye también la rumba, de compás binario derivado de la célula de habanera), así como el «complejo de la soleá» (ternario, que incluye la *siguiriya*, las bulerías, la familia de las alegrías y se relaciona con las guajiras flamencas y con el punto cubano). Común a todos estos últimos palos es la célula hemiólica o sesquiátera que amalgama el compás de 6/8 con el de 3/4 (o viceversa) y funciona como «piedra angular del compás flamenco». Ambos

complejos, además, el ternario –más antiguo– y el binario o «americano», presentan otros rasgos comunes, especialmente el «agujero acústico» al principio del compás, que Faustino Núñez llama «acéfalo» y nosotros hemos denominado «compás sin tierra». De especial interés para la comprensión de los palos flamencos es el blog de Faustino Núñez: www.flamencopolis.com.

475 *Poesía juglaresca y juglares*, pp. 426 y ss.

476 Corominas, *op. cit.*, vol. IV, pp. 498 y ss., discute el origen céltico o ibérico de este «vocablo exclusivo del castellano», aunque no descarta totalmente un uso «hispano prerromano» en sentido vago. Opta por un posible origen onomatopéyico: el sonido «prrr» o «brrr» semejante al gruñido del animal, con el que los pastores se dirigen al rebaño de ovejas o al propio can. El primer uso documentado es de 1211, como apodo de un mozárabe toledano llamado Diego Perro. «El origen de perro tiene fama merecida de ser uno de los problemas desesperados de la etimología romance.»

477 José Luis Pardo desconfía con razón de la ligereza con que se ha hablado de un «cambio de paradigma» en el pensamiento a las puertas del siglo XXI, creando un ambiente de confusión milenarista. En realidad se hace tan necesario indagar la naturaleza de los nuevos fenómenos de la cultura de masas como ahondar en la significación de los conceptos heredados del pensamiento clásico, imprescindibles para intentar comprender con perspectiva lo que acontece en nuestro tiempo. Pardo se dedica a esta doble tarea a lo largo de toda su obra. Véase especialmente *Esto no es música*, pp. 42-43, y *La regla del juego: sobre la dificultad de aprender filosofía*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2004. En diversos pasajes de este libro se abordan las relaciones complejas de la «materia sonora» con el pensamiento, cf. pp. 584 y ss.

478 Cf. Domínguez Ortiz, *op. cit.*, pp. 31-39. Según Alessandro Stella, *Histoires d'esclaves dans la Péninsule Ibérique*, p. 147, solamente una élite de esclavos y de negros podía llegar a casarse, saliendo de la condición de esclavos para integrarse en los estratos más bajos de la sociedad.

479 Cf. Luis Méndez Rodríguez, «Visiones iconográficas de la esclavitud en España», en *La esclavitud negroafricana en la historia de España. Siglos XVI y XVII*, pp. 103-104: «Durante los cuatro meses que duró la epidemia murieron cerca de 60.000 personas, quedando su población reducida a la mitad; es probable que las clases más humildes sufrieran la enfermedad en mayor proporción que las elevadas, siendo los negros uno de los colectivos entre los que la peste tuvo mayores efectos.»

480 Stella, *op. cit.*, pp. 180-186, estudia las consecuencias del mestizaje en los archivos gaditanos del XVIII, haciendo constar la diversidad de denominaciones del color de piel de los niños abandonados en la Casa Cuna. Subraya el significado social de la práctica del mestizaje, que «devolvía finalmente a los hombres y las mujeres a un mismo plano de humanidad» más allá de las diferencias de casta.

481 Domínguez Ortiz reconoce la huella étnica de la negritud en Andalucía y sobre todo en Portugal, pero sostiene que no dejó rastro cultural: «el papel de los negros parece haber sido puramente receptivo; en las costumbres españolas no quedan huellas de su estancia, salvo en la iniciación al uso del tabaco». Véase *op. cit.*, pp. 25 y 30.

482. Jean-Jacques Nattiez y Sylvia Nannyonga-Tamusuza explican cómo los gestos sexualmente más explícitos en una danza africana tienen un carácter formativo, de iniciación a la vida conyugal. «Rythme, danse et sexualité: une danse Ougandaise d'initiation au mariage», en *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, bajo la dirección de JeanJacques Nattiez, vol. 3, *Musiques et cultures*,

Actes Sud, Arles, 2005, pp. 1108-1129.

483 Cf. el artículo citado de Ana M.ª Jiménez Flores, «Cultos fenicio-púnicos de Gadir: prostitución sagrada y "puellae gaditanae"», en *Cultos y ritos de la Gadir fenicia*, pp. 161-162: «El ejercicio de las prácticas sexuales con las esclavas del templo formaría parte del ceremonial de hospitalidad e intercambio que regía en estos centros y no estaría exento de valor propiciatorio; aseguraría de modo simbólico el éxito de las transacciones, refrendadas con estas uniones, y el beneplácito de la divinidad tutelar.»

484 A. M. Jones, *Studies in African Music*, Oxford University Press, Londres, 1959. El segundo volumen de la obra contiene las partituras. Las citas en adelante se refieren al primer volumen. El archivo completo de las grabaciones de campo realizadas por Jones se encuentra en la red: *Arthur Morris Jones Africa Collection*. En las secciones correspondientes a Ghana y Zambia pueden escucharse todos los ejemplos que citaremos a continuación.

485 *Ibidem*, pp. 202 y 204.

486 *Ibidem*, pp. 8, 17 y 20: «Una canción completa consistirá en un múltiplo de dos o tres palmadas, o patrones de palmadas, o en simples combinaciones de múltiplos de esos números. Es bastante extraordinario que estas canciones aparentemente libres en el fondo descansen sobre fundamentos matemáticos tan estrictos.»

487 *Ibidem*, p. 210.

488 *Ibidem*, pp. 53-54.

489 En las pp. 54-71 Jones explica la composición de las secciones de la orquesta ewe (campanas y sonajas, grupo de tambores, canto con palmas), el proceso de aprendizaje y el grado de especialización de los músicos hasta llegar a la categoría de maestro de tambores.

490 *Ibidem*, pp. 211 y ss. También p. 196: «Un tamborero ewe no bantú se sentiría perfectamente como en casa en el corazón del África bantú.» Y p. 200: «Cualquiera que esté familiarizado con la música tribal de África sabe que la música de cada una de las tribus es extraordinariamente homogénea en sus principios.»

491 Gilbert Rouget, «La musique de l'Afrique noire», en *Histoire de la musique*, La Pléiade, París, 1960, vol. I, pp. 215-237. Elegante artículo que combina la prudencia con el rigor y con la sensibilidad necesaria para captar la belleza de las sonoridades que el oído europeo considera ásperas o impuras.

492. Kofi Agawu, «Musique, langage et danse: le point de vue des Ewe du Nord», en *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, vol. 3, *Musiques et cultures*, pp. 1096-1107.

493 La cuestión de las lenguas tonales ha sido muy debatida, dando lugar a veces a teorías peregrinas y oscuras. Jones intenta señalar el camino de un análisis más objetivo. Por medio de otro aparato eléctrico –un «tonómetro»– inventado por él mismo, analiza cuidadosamente los perfiles melódicos y de entonación de una misma canción en boca de dos intérpretes. Su conclusión es que esa relación «no es en absoluto un problema recóndito. Las libertades que se toma la melodía son escasas y perfectamente comprensibles en sus contextos. No hay duda de que el africano, cuando melodiza su habla, siente que la canción en todo su desarrollo se ajusta a la línea del habla», *op. cit.*, pp. 230 y ss. y 246.

494 Jones explicaba este uso en un opúsculo anterior a su obra principal, realizado en colaboración con un músico rodesiano: A. M. Jones y L. Kombe, *The Icila Dance Old Style, a Study in African Music and Dance of the Lala Tribe of Northern Rhodesia*, Roodepoort (Sudáfrica), Longmans, Green & Co. for African

Music Society, 1952, p. 16. En *Studies in African Music*, p. 181, el autor considera las ventajas mnemotécnicas y las limitaciones cuantitativas de esta manera vocal de fijar y transmitir los patrones rítmicos de los tambores.

495. Federico García Lorca, «Nueva York. Oficina y denuncia», en *Poeta en Nueva York, Obras completas*, vol. I, p. 519: «Yo denuncio la conjura / de estas desiertas oficinas / que no radian las agonías, / que borran los programas de la selva.»

496 En *Studies in African Music*, p. 92, Jones transmite la opinión de su informante y maestro de tambores ghanés, Mr. Tay, según el cual el carácter de un rito fúnebre viene dado a la vez por el *tempo* lento de los patrones percusivos, por el comportamiento y el vestido de los participantes y por el significado de las palabras de la canción, «incluso si su melodía no es lenta o triste». Esta concepción parece desdecir la creencia de los griegos en un *ethos* propio de las melodías, que permitía determinar cuáles eran convenientes o inconvenientes para el orden ciudadano.

497 *Ibidem*, p. 69.

498 *Ibidem*, pp. 21-22.

499 Cf. Jones y Kombe, *The Icila Dance*, p. 38: «Aquí en la selva africana, inconscientemente y en la simplicidad de la verdadera música folclórica, existe una forma de arte desarrollado, una forma que dentro de límites prescritos deja entera libertad de invención, de manera que todo hombre o mujer, muchacho o muchacha campesinos puede convertirse, mientras dura la danza, en un artista creativo, dando al mundo algo que no ha sido visto ni oído anteriormente.»

500 *Studies in African Music*, p. 120.

501 *Ibidem*, p. 102. Jones intenta fijar con palabras las sensaciones rítmicas del africano, que básicamente consisten en cierta indiferencia entre cuentas binarias y ternarias que a nosotros nos exigen un cambio de enfoque perceptivo: «Tenemos que entender el hecho de que si desde la infancia se le induce a uno a considerar que el batir 3 contra 2 es algo tan normal como batir en sincronía, entonces se desarrolla una actitud bidimensional con respecto al ritmo que no compartimos en Occidente.»

502 *Ibidem*, pp. 22-25.

503 *Ibidem*, pp. 25-28.

504 *Ibidem*, pp. 39 y 41.

505 *Ibidem*, pp. 42-44. En la novela del escritor ecuatoguineano Juan Tomás Ávila Laurel, *Arde el monte de noche*, Calambur, Madrid, 2009, encontramos escenas comparables, muy vívidas. Los miembros de una comunidad de la isla de Annobón se reúnen en el bosque para talar árboles con los que fabricar los cayucos de pesca, que son su medio de supervivencia, y arrastrarlos luego hasta la playa. Cantan mientras trabajan respondiendo a la voz de un cantor ocasional que también es maestro carpintero. «Para lograr este objetivo, hacer de la pequeña fuerza de cada uno un impulso momentáneo único, había que encargar a uno que supiera hacerlo cantando», *op. cit.*, p. 17.

506 Marc Chemillier, *Les mathématiques naturelles*, Odile Jacob, París, 2007, pp. 8-9. Y p. 24: «Hay que precisar que cuando se dice que una propiedad matemática ha sido “demostrada”, siempre es en relación con una axiomática dada. Su verdad nunca es absoluta, sino siempre relativa a un marco fijado de antemano.»

507 *Ibidem*, pp. 18-21. El teorema de Pitágoras admite una presentación intuitiva que resuelve el problema del cálculo de la hipotenusa como un *deslizamiento* de cuatro triángulos rectángulos escalenos iguales dentro de un cuadrado cuyo lado es la suma de los dos catetos, cf. la figura de la p. 21.

508 *Ibidem*, pp. 29-30.

509 *Ibidem*, p. 113.

510 Jones, *op. cit.*, p. 142. Chemillier señala también la dualidad entre asimetría aparente y simetría latente: «Los ritmos africanos son asimétricos en apariencia, pero se apoyan sobre una pulsación regular sobreentendida», *op. cit.*, pp. 116-117.

511 Chemillier, *ibidem*. El autor remite al concepto de «imparidad rítmica» acuñado por el musicólogo franco-israelí Simha Arom. Hemos consultado la traducción inglesa de su obra más conocida: *African Polyphony & Polyrhythm. Musical Structure and Methodology*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004, p. 246: «Una forma particular de asimetría que se encuentra muy frecuentemente en África Central puede ser llamada *imparidad rítmica*. Cuando el número de pulsaciones en los periodos en cuestión se divide por dos, el resultado siempre es un número *par*. Las figuras contenidas en ese periodo están sin embargo dispuestas de tal forma que la segmentación *más cercana a la mitad* dará invariablemente dos partes, compuesta cada una de un número *impar* [...]. Tales figuras están siempre construidas por la yuxtaposición irregular de cantidades binarias y ternarias. Las combinaciones rítmicas resultantes son notables a la vez por su complejidad y por su sutileza.» La «sintonía africana», el patrón de *gankogui* de los ewe ghaneses y el de los pigmeos aka responden a este criterio.

512 Chemillier, *ibidem*, p. 130. «De esta suerte las producciones con fines estéticos (no directamente utilitarias) dan testimonio de una especie de "complejidad añadida", una complejidad que parece gratuita, en cierto modo, mas cuya obtención requiere la utilización de medios racionales por parte de los artistas.»

513 Las danzas del culto de los ewe están fuertemente ritualizadas y sus toques requieren especialización profesional. Las de las asociaciones que Jones llama «clubs», organizadas en torno a una canción que un compositor presenta a un maestro de tambores para que la estructure sobre patrones adecuados, no necesitan un arte percusivo tan elaborado, aunque exigen una preparación cuidadosa, dado su carácter competitivo. Los ewe practican un tercer género de danza «social» recreativa más informal, derivada de viejas celebraciones guerreras, en las que todo el mundo participa. Cf. *Studies in African Music*, pp. 159-160 y 162 y ss.

514 *Ibidem*, pp. 130 y 140.

515 Rouget, *op. cit.*, pp. 223 y 236.

516 Jones, *op. cit.*, pp. 217-222.

517 *Op. cit.*, pp. 131 y ss. Chemillier se basa en las investigaciones de campo realizadas por el etnomusicólogo Éric de Dampierre. Cita su reflexión, contenida en *Une esthétique perdue*, Presses de l'École Normale Supérieure, París, 1995, p. 71: para los nzakara «el objetivo de tocar el arpa es la Belleza musical».

518 *Ibidem*, pp. 145-146.

519 *Ibidem*, pp. 147 y 155. Chemillier estudia otras actividades de las sociedades de tradición oral que comportan «representaciones matemáticas», como los dibujos simétricos de los vanuatu, realizados de un solo trazo sobre la arena (cf. pp. 41 y ss.); los juegos de estrategia como el *awelé* o juego de las alubias africano (pp. 69 y ss.); y las artes de adivinación de los malgaches, realizadas con tiradas de semillas agrupadas numéricamente, heredadas de la tradición geomántica de los árabes (pp. 160 y ss.).

520. Rolando Antonio Pérez Fernández, *La binarización de los ritmos ternarios en América Latina*, Casa de las Américas, La Habana, 1988, pp. 8-9.

521 *Ibidem*, pp. 14-15 y 76-77. Además del testimonio de Jones, el autor cita al

musicólogo venezolano Luis Felipe Ramón y Rivera, quien comprueba en la música afroide de su país «una tendencia a transformar en binarios los ritmos ternarios de la melodía». Cf. *La música afrovenezolana*, Editorial Universitaria, Caracas, 1971, p. 44.

522 Cf. Jones y Kombe, *The Icila Dance*, pp. 28-29. Los valores sumados de negra y corchea, cuando pasan de una tribu a otra o cuando provienen de las contradanzas inglesas en compás de 6/8, se transforman en valores de corchea con puntillo.

523 *Op. cit.*, pp. 19 y ss.

524 *Studies in African Music*, p. 23. Jones se está refiriendo en este pasaje a la nana que acompaña al juego del balanceo descrito antes, compuesta de dos compases de 3/4 seguidos de uno de 6/8 y otro de 3/4.

525 Pérez, *op. cit.*, p. 58. El autor remite a Eduardo M. Torner, *Danzas valencianas. Dulzaina y tamboril*, Centro de Estudios Históricos del País Valenciano, Barcelona, 1938, p. 27, y a Luis Felipe Ramón y Rivera, *El ritmo sesquiáltero, su difusión y conexión con otros ritmos en América*, Archivos Venezolanos del Folclore, Caracas, 1953-1954, tomo II, n. 3, pp. 23-34.

526 Pérez, *op. cit.*, pp. 70-71. Salinas, *op. cit.*, VII, XVI, p. 411.

527 Pérez, *op. cit.*, pp. 81 y 89.

528 *Ibidem*, pp. 82-83: «En el contexto ternario del seis por ocho el dosillo implica un avance de la transformación binaria, mientras que en el contexto binario del dos por cuatro, el tresillo resulta una reminiscencia de la ternaridad precedente.»

529 *Ibidem*, p. 91.

530 *Ibidem*, pp. 85-88 y 91-94.

531 Véanse ejemplos comparados de zarzuela, guaracha y bolero en *ibidem*, p. 104, y el resumen del proceso de síntesis del tresillo cubano en p. 105. Pérez considera la posibilidad de que los esclavos minas, provenientes de un territorio que forma parte de la actual República de Ghana, llevaran a Cuba patrones de los que deriva la clave, y que los adoptarán luego los ararás que poblaron el Oriente de la isla. Cf. pp. 74-75.

532 *Ibidem*, pp. 109-111 y 117-123.

533 Jones estima que la danza Icila corre a «7 pulsaciones por segundo», es decir, «420 corcheas por minuto, que es un tiempo normal para los tambores». Es casi el doble de lo que se considera un *tempo* estándar en la canción popular contemporánea, en la que se tendería a considerar las 420 pulsaciones por minuto más bien como semicorcheas. Cf. *The Icila Dance*, p. 19; y *Studies in African Music*, p. 8.

534 *Studies in African Music*, pp. 7 y 14: «la síncopa no es el mecanismo normal del africano para asegurar el sazonamiento rítmico».

535 *Op. cit.*, pp. 123-126.

536 Rolando Pérez hace referencia a este vínculo, *ibidem*, p. 51.

537 *Studies in African Music*, pp. 97 y 114-115.

538 *Ibidem*, p. 213.

539 Cf. Américo Castro, *España en su historia*, pp. 65, 76, 206, 209212 y 236. Gilles Deleuze y Félix Guattari hicieron uso de los términos de la geología y desarrollaron una teoría de los estratos aplicable a los seres orgánicos y a las sociedades humanas. Cf. *Mille Plateaux*, Minuit, París, 1980, pp. 65 y ss. Deleuze se sirvió más tarde del modelo cristalográfico para explicar el proceso de formación de las imágenes en la frontera entre lo visual y lo sonoro, cf. *Cinéma*, II, *L'Image-temps*, Minuit, París, 1985, pp. 105-122 y 363-364.

540 La expresión «sonoro cristal» se encuentra en Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, verso 192, cf. Dámaso Alonso, *Góngora y el Polifemo*, III, Gredos, Madrid, 1985, p. 543, y comentario en pp. 662-663.

Edición en formato digital: julio de 2021

© imagen de cubierta, Miguel Jiménez. Montaje de lookatcia

© Santiago Auserón, 2012,, 2021

© EDITORIAL ANAGRAMA, S.A., 2021
Pedró de la Creu, 58
08034 Barcelona

ISBN: 978-84-339-4157-2

Conversión a formato digital: Newcomlab, S.L.

anagrama@anagrama-ed.es
www.anagrama-ed.es